Bibliotheca Litterarum Humaniorum
Euterpe
IV

Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber

Rubén López Cano

Spartam nactus es, hanc orna



ÍNDICE DE CONTENIDO

SOBRE EL AUTOR

RUBÉN LÓPEZ CANO (México, D. F., 24 de diciembre de 1966) ha sido profesor y jefe del Departamento de Investigación Musical de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Orientado hacia la interdisciplina y la vinculación del aprendizaje académico con la especulación artística, su trabajo de investigación comprende desde el desarrollo de metodologías semióticas aplicadas a la música, la arqueoteorización sobre la retórica músical del barroco, hasta el devaneo crítico en torno a la estética y poéticas de los nuevos comportamientos musicales. Dentro de este último apartado destaca la actividad que desde 1991 realiza como director artístico de los conciertos de ciudades creados por el compositor valenciano Llorenç Barber. Es autor del libro *Música y retórica en el barroco* (México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM), así como de varios artículos publicados en revistas especializadas de México y Alemania. Ha expuesto su trabajo de investigación en forma de seminarios, conferencias, ponencias, comunicaciones y reuniones académicas en la UNAM, UAM, Universidad de París IV La Sorbonne, el Departamento de Semiótica de la Universidad de Bolonia, el Instituto Superior de Arte de Cuba, así como en las universidades españolas de Oviedo, Salamanca, Autónoma y Complutense de Madrid. Es miembro fundador del Seminario de Semiología Musical, proyecto de investigación que reúne a un grupo de estudiosos de las más variadas disciplinas (musicólogos, filólogos, psicólogos, compositores, comunicólogos e instrumentistas) y que actualmente goza de una subvención especial de la UNAM (proyecto PAPIIT

IN403596). Actualmente es profesor de Semiótica del arte y Teorías de la recepción artística en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

INTRODUCCIÓN

A PRINCIPIOS DE 1988 EL COMPOSITOR ESPAÑOL Llorenç Barber (Aielo del Malferit, Valencia, 1948) crea lo que sin duda constituye una de las ideas más originales y hermosas de la composición musical del siglo XX: los ciudadanos conciertos de campanas. Se trata de descomunales sinfonías de campanarios donde ciudades enteras suenan al compás de precisas partituras minimales (o heterorrepetitivas), rigurosamente coordinadas por medio de indicaciones cronométricas exactas. Para escuchar estos conciertos —que oscilan entre los 30 y 60 minutos de duración— el público, siempre numeroso, se ubica en plazas y parques, asciende a techos y balcones, se retira a montañas y colinas aledañas, o bien transita por las calles libremente, en recorridos predeterminados o itinerarios improvisados. Para esto se hace indispensable que el público cuente con información sobre la cantidad y potencia de los focos sonoros, el número de campanas que tiene cada torre, así como la ubicación de los focos en el plano.

A casi diez años de haber iniciado la aventura, Barber ha compuesto ya más de setenta obras para otras tantas ciudades de España, México, Portugal, Alemania, Italia, Holanda, Austria, Inglaterra, Francia, Cuba, Polonia, Eslovenia y Dinamarca. Ciudades como Ávila, Copenhague, Lisboa o Cholula, han repetido o repiten con frecuencia su concierto. En los últimos conciertos se han incorporado nuevas fuentes sonoras que hacen de contrapunto al metálico timbre de las campanas. En los conciertos de ciudades de Llorenç Barber se emplea un nuevo y peculiar instrumental que incluye carracas de madera, bocinas, fuegos artificiales, sal-

vas de artillería, tambores, silbatos y sirenas de buques, metales, eclosiones de cañones, tubos armónicos y, de manera especial, bandas.

De entre estos trabajos destacan sus composiciones para multitud de bandas sinfónicas, estáticas o en movimiento, las cuales son tratadas por el autor como un "disciplinado móvil". La composición de los conciertos de ciudad de Barber implica una profundización y desarrollo en el manejo musical de los grandes espacios urbanos. Varios son los compositores que en el siglo XX han empleado el *espacio* como elemento estructurador con función específica dentro de sus obras. Si bien en los conciertos de ciudades de Barber se retoman algunos de los recursos más característicos de la composición espacializada de nuestros días, las enormes dimensiones, así como las peculiares características acústicas de los espacios para los cuales Barber compone, le obligan a implementar y desarrollar una serie de recursos y estrategias compositivo-espaciales únicas, que el propio compositor aglutina bajo el concepto de *plurifocalidad*.

Con el término "plurifocalidad" Barber se refiere, en primer lugar, a la multiplicidad de focos sonoros que participan en cada concierto: tantos campanarios o grupos instrumentales como existan en cada ciudad. Asimismo, la plurifocalidad comprende una gran cantidad de variables, plurales todas ellas, que toman parte activa y determinante en el proceso musical de cada concierto de ciudad. En términos generales, las variables participativas que distinguen la música plurifocal de Llorenç Barber son las siguientes.

La disposición casual de los focos sonoros

Las iglesias, con sus campanarios, están ahí donde la historia y el urbanismo han querido. Antes de escribir cada partitura el compositor se encuentra con disposiciones instrumentales determinadas de antemano. Por otro lado, cada campana y campanario son completamente únicos y diferentes de otros. Es necesario hacer estudios del sonido de cada campana así como del campa-

nario en conjunto, para obtener una idea de la potencia, el timbre y la configuración sonora general del foco. Lo mismo ocurre cuando se integran descargas de cañones, sirenas o silbatos de inamovibles barcos. Cuando se cuenta con focos móviles o transportables, se debe estudiar las zonas urbanas en las que es más favorable instalar, y en su caso desplazar, el foco. Si bien Barber trabaja con el material sonoro del que cada ciudad dispone, en ocasiones añade focos sonoros, o bien refuerza los que ya existen, por medio de un juego de campanas portátiles que el autor lleva y trae a cada ciudad para la cual compone. En cualquier caso, es indispensable realizar un estudio urbano-acústico del campus sónico: disposición y morfología de plazas, calles, avenidas, altura general de los edificios que puedan interferir en el desplazamiento del sonido, etcétera.

Varios niveles de articulación estructural

Cada foco funciona en sí mismo como centro, donde se produce una actividad musical individual y relativamente independiente, desarrollando estructuras musicales escritas para cada una de las campanas o instrumentos que lo componen. A su vez, cada foco establece coordinación y colaboración con otros para articular estructuras de mayores dimensiones que dan lugar a organizados *sectores* de focos sonoros. Las mayores y más complejas articulaciones se dan cuando la actividad de sectores se organiza en macroestructuras que involucran a toda la ciudad.

El sustrato fonoetológico[1] que sustenta la escritura de los conciertos de ciudades

A lo largo de 10 años de componer para ciudades y de más de 70 partituras escritas para espacios urbanos, Llorenç Barber ha acumulado gran experiencia en la observación del comportamiento

[1] La "fonoetología" se refiere al estudio del comportamiento del sonido en los espacios abiertos.

del sonido en espacios abiertos. Este tipo de observación fonoetológica ha redituado en que muchos de los recursos compositivos del autor tengan el objetivo de propiciar tales conductas sonoras.

La acción compositiva de meteoros

En los conciertos de ciudades el viento y la humedad intervienen definitoriamente en el proceso musical. Cuanto más húmeda esté la atmósfera más ganan en potencia y penetración las sonoridades graves. Al contrario, cuanto más seco esté el ambiente, con mayor libertad corren los agudos. Por otro lado, tan imprevisible como implacable resulta ser el viento: arrastra el sonido hacia donde él quiere, sonoriza o inaudibiliza zonas insospechadas, modifica severamente las características paramétricas de los bloques sónicos, crea *glissandi* donde no los había, articula los continuos, conglomera o dispersa los planos sonoros. Eolo es el gran compositor de los conciertos de ciudades. Por último, el tránsito, el éxito en la coordinación del tráfico rodado, así como la participación de la comunidad, que debe silenciar al máximo el entorno, son variables determinantes. Por ello se requiere el conocimiento de los hábitos ciudadanos para la selección del día y la hora del concierto.

Las tres posibilidades de escucha de los conciertos de ciudades

Audición estática. El público sube a techos o balcones o se aposta en los cruces de calles.

Audición panorámica. El público sale del casco urbano donde se realiza el concierto para subir a montañas, colinas o miradores panorámicos de las carreteras.

Audición peripatética. El público deambula por las calles de la ciudad, atiende los ecos y rebotes, se sumerge en los tubos sonoros en que se convierten algunas calles estrechas.

La ubicación de cada escucha, así como el tipo de audición que éste elija, reorganiza por completo, una y otra vez, la estructura espacial de la obra.

Los elementos arriba enumerados generan una propuesta musical plural en la que el autor, controlando lo susceptible de ser controlado, asume lo incontrolable aceptándolo con positiva resignación cageana. Este estatuto modifica sustancialmente el papel habitual del compositor. Y es que componer *para* una ciudad significa componer *con* la ciudad.

El trabajo compositivo de Barber se complementa (y dialoga) con una particular e incisiva reflexión teórico-estética que ha dado lugar a abundantes textos.[2] La obra teórica de Barber constituye un corpus filosófico-especulativo que no resulta inocuo, pues plantea una serie de problemas, de naturaleza estética, fundamentales para el hacer y pensar la música de nuestro tiempo. Inmersos en la aguda polémica sobre la posmodernidad cultural, algunos de los problemas planteados por la música de Barber son tan radicales como lo puede ser poner en crisis el apuntalamiento sobre el que construimos nuestro concepto mismo de *música*. A su vez, otros planteos de Barber son chispazos que arrojan luz a los senderos que deberán considerarse al proponer algún desarrollo alternativo para la música del siglo venidero.

En los últimos años, la discusión en torno a las obras de Barber ha cobrado los formatos y metodologías más diversas, alcanzando foros, espacios académicos y de reflexión artística especializados, sin abandonar los encuentros informales y las discusiones coloquiales. Sin posibilidad de sustraerse a la provocación de la música de Barber, en esta discusión participan estetas, filósofos, artistas plásticos, arquitectos, comunicólogos y músicos experimentales, así como "gente común". Curiosamente los compositores "serios" son los que se han mostrado más tibios ante las propuestas compositivas de Barber, actitud que, en sí misma, constituye un elocuente indicador.

[2] Véanse los apéndices. Los textos de Barber en torno a la composición sobre ciudades se han recogido recientemente en el libro *Los escritos*, I, *La ciudad y sus ecos*, Madrid, Gramáticas del agua, 1996.

El objetivo fundamental del presente trabajo es contribuir a estas reflexiones por medio de una introducción general que contenga la información mínima indispensable para una primera aproximación a la música *plurifocal* de Llorenç Barber. Para alcanzar este objetivo, a lo largo de los cuatro capítulos de este libro nos concentraremos en los siguientes puntos:

- Ofrecer un registro general de las obras que integran el corpus de los conciertos de ciudades. En éste se identifican sus rasgos más característicos, señalando la evolución estilística que ha visto la música plurifocal de Barber.
- Referir algunos de los compositores, escuelas y técnicas compositivas de algunas músicas que igualmente han empleado el espacio como elemento estructural durante el siglo XX. Por medio de una revisión —superficial pero efectiva—, nos proponemos detectar posibles relaciones, coincidencias y divergencias con la música plurifocal de Barber.
- Proponer una tipología de algunos de los procedimientos más importantes del lenguaje compositivo-espacial así como de los temas estético-reflexivos de la música plurifocal. Esta tipología pretende coadyuvar a la articulación de un metalenguaje apropiado y especializado, capaz de dar cuenta de las peculiaridades de esta música y, de este modo, hacer posible su análisis y discusión crítica.
- Individualizar algunos de los planteamientos estéticos más importantes de la música plurifocal de Barber, para proponer su ulterior análisis y discusión.

El análisis y trabajo sobre la música plurifocal de Barber dista mucho de agotarse en estudios incipientes como éste. Por mi parte reabordaré algunos de los puntos aquí tratados, insertándolos en el marco de una de las metodologías semiótico-musicales que actualmente desarrollo como parte de mi trabajo en el Seminario de Semiología Musical de la UNAM.

Agradezco a todos los miembros del multidisciplinario Seminario de Semiología Musical de la UNAM, y en especial a sus responsables, doctores Gonzalo Camacho y Susana González, haber-

me permitido esta excursión intelectual, así como todas las facilidades humanas y materiales indispensables para la elaboración de este trabajo que, confío, será de gran utilidad para nuestro proyecto. Por otro lado, agradezco también a santa Bárbara, autoridad católica a cuyo nombre se suelen consagrar las campanas destinadas a ahuyentar las tempestades, haberme brindado la inigualable y hospitalaria amistad de Llorenç Barber, sin la cual no hubiera escrito ni éste ni muchos otros libros que aún no alcanzo a imaginar.

Bolonia, Italia
Madrid, España
febrero de 1997

I. GÉNESIS Y DESARROLLO DE LA MÚSICA PLURIFOCAL DE BARBER

EN ESTE CAPÍTULO REVISAREMOS EL ORIGEN de los conciertos de ciudades, así como la evolución que ha presentado la escritura de la música plurifocal de Llorenç Barber desde sus inicios hasta el presente.

VIEJOS MECANISMOS, NUEVAS CADENAS

Llorenç Barber es un creador de músicas tan singulares y heterodoxas como su propia persona. Es su música una afortunada amalgama entre el neotonalismo más atípico, un irreductible minimalismo de *stásicas* yuxtaposiciones[1] y una perenne actitud experimental. En su obra, la más profunda reflexión estética se oxigena con una visión lúdica y desenfadada del oficio de componer. Su formación musical se pasea por las tareas de organista en la iglesia de su ciudad natal, el rigor del Conservatorio Superior de Música de Valencia, los cursos de música nueva en Darmstdat, Bayreuth y la Accademia Chigianna de Sienna y los estudios universitarios en historia del arte y filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Los sesenta —esa "década prodigiosa" clamará Barber a coro con Sempere y Corazón (1976)—, lo con-

[1] La música *stásica,* según Daniel Charles, es aquella que no produce unidades discursivas narrativamente desarrolladas y temático-motívicamente coordinadas entre sí sino una sucesión de eventos individuales e independientes que se producen sin ilación dramática entre lo sucedido y lo porvenir.

vierten en atento estudioso de *Zaj*, grupo de acción-creación liderеado por el compositor Juan Hidalgo, acérrimo seguidor de las ideas de John Cage y de la euforia desatada por *Fluxus*. En 1973 funda *Actum*, grupo "autogestionario" integrado por músicos que son a la vez compositores, intérpretes, autoeditores, organizadores, y (auto)críticos. *Actum* denuncia la "obsolescencia del código en música", repudia "el panteón sonoro del burgués" en que se ha transformado la "claustrofóbica" sala de conciertos y se propone trabajar en pos de una música "acto-fiesta del cuerpo" y "acto-de vida". Según Barber, "para una generación de la electrónica que vive la obsolescencia de formas y lenguajes, la tiranía de lo nuevo como suprema categoría estética, *el romper viejos mecanismos es más urgente que el crear nuevas cadenas*" (Barber, s./f.b:70).

De este modo, negándose a caer en la tentación de las vanguardias oficiales de dogmáticas escuelas monolíticas, Llorenç Barber opta por construir un universo creativo personal que lo mismo incorpora el azar, el gesto, la acción, el grafismo o la indeterminación instrumental, que la neotonalidad o la contemplación de la escritura minimal, alguas veces repetitiva, otras, las más, heterorrepetitiva.[2] Para Barber "la música, o (en) canta o no es" (Barber, s./f.a:72).

En 1978, tras su paso por el londinense festival *Music / Contex* en el que realiza su *Sanmbori,* versión para automóviles o para pájaros, y donde entra en contacto con las teorías cosmosónicas de Murray Schafer, funda el *Taller de Música Mundana*, calificado por Robert Ashley como "una de las experiencias más importantes de la nueva música europea". El taller produce una música de creación colectiva por y para instrumentos originales elaborados por los propios integrantes y se presenta en lugares y condiciones no concertísticas (al aire libre, en contacto con animales, etcétera). Poco después se une a la cantante Fátima Miranda y al *performer* Bartolomé Ferrando para crear el *Flatus Vocis Trio*, proyecto que al trabajar "el texto como música" retoma y revigori-

[2] El prefijo *hetero* es usado aquí para connotar un "casi", tan delicado y fino como real y funcional.

za la tradición de poesía fonética al tiempo que le abre caminos nuevos de desarrollo.[3]

LINGUOFARINCAMPANOLOGÍA: EL ENCUENTRO CON LAS CAMPANAS

A principios de los años ochenta un incidente fortuito motivado por rutinarias reparaciones domésticas revela a Barber un fascinante mundo sonoro: "[...] un día, buscando una salida de humos para mi estufa, me topé con unas piezas metálicas en forma de ovni (según la revista *Vanity*)[4] y con unas resonancias maravillosamente parecidas a las de las campanas. Nace pues, mi amor por ellas, de la casualidad tanto como del frío" (Barber, 1996, cap. 2:8). El encuentro con la irregularidad armónica y la sobresaturación tímbrica propia de las campanas lo lanza a una intensa investigación que comprendió simultáneamente dos ámbitos. El primero, de naturaleza histórico-antropológica, lo constituye un profundo y serio estudio de la tradición de toques de campanas españolas. En esta labor resultaron determinantes el trabajo y la colaboración con el antropólogo Frances Llop. El segundo ámbito de investigación, más vivencial e íntimo, es una intensa experimentación y exploración de las posibilidades sonoras de su pseudocampana de gas, así como de la invención (o quizá descubrimiento) de una técnica interpretativa y composicional *ad hoc* para su singular instrumento, verdadero *objet trouvé* sonoro.

Yo / Ello: diario de un encuentro (1981) es la primera obra para campana sola y voz de Lorenç Barber, calificada por J. Maderuelo como "el minimalismo más extremado de España" (s./f.b). Tras esta experiencia Barber idea un ensamble con sus campanas-exbombonas y se da a la creación de un singular instrumento: un campanario portativo (una "torre de bolsillo", como él lo llama): un bastidor de madera de 1.5 metros de ancho por 2 de alto, al que sujeta cinco hileras de tres o cuatro campanas (que parecen

[3] Para mayor información sobre la biografía, así como la obra temprana y compositiva en general de Barber, véanse Barber (1982), Ruvira (1987), López-Chavarrí (1992) y Medina (en prensa).

[4] La parte inferior de los pequeños tanques (bombonas) españoles de gas.

como platos invertidos), de 20 a 40 centímetros de diámetro y espesores que van de 1 a 3 centrímetros. Con este "campanario portativo" Barber ha logrado articular una precisa *technè* compositivo-interpretativa, depurada en lo sonoro tanto como en lo visual, que el propio compositor bautiza como linguofarincampanología. Con su campanario ha realizado cientos de improvisaciones-acciones que le han llevado a recorrer numerosos escenarios y espacios del mundo entero.[5] La linguofarincampanología es una silenciosa danza, una gesticulación que semeja una cinética meditación de tai-chi o los movimientos rituales de un celebrante que, baquetas en mano y frente a un altar, golpea, imperceptiblemente, abovedados cuerpos metálicos productores de una vorágine de multifónicos y armónicos que circundan una borrosa y escurridiza fundamental. Al canto "intratonal" de la voz espectral de la campana, Barber une el suyo propio, un diáfano y bicéfalo canto difónico entrenado con técnicas aprendidas de Kosugi, Charlie Morrow, Tran Quang Hai o A. Benamargo. Así, la linguofarincampanología de Barber construye una textura polifónica a tres y cuatro voces que flota, rebota, se contrae y se expande en una música-*performance* única, compuesta *in situ,* que se adapta y reconstruye según el espacio y los materiales donde se geste la improvisación.

Mathías Osterwold hace una estupenda descripción de los conciertos linguofarincampanológicos:

> Pero no da la sensación de que aquí se esté tocando un instrumento; es mucho más, un *diálogo ceremonial* entre instrumento y ejecutante [...] El artista se oculta tras una sencilla armadura de madera, en la que, dispuestos en cinco filas, hay dieciséis cascarones de hierro (de distintos tamaños), boca abajo. Llorenç Barber comienza a percutir muy ligeramente las campanas, apenas rozándolas. Poco a poco, de forma casi inaudible, se extiende la sonoridad de la campana por toda la sala. Antes incluso de que puedan distinguirse golpes aislados se habitúa uno al timbre de las campanas. Oímos los distintos colores de las campanas que se presentan por medio de una fugada acumulación. En la parte central de la obra extrae y filtra con su cavidad bu-

[5] De entre ellos destacan la *Música para un tránsito cósmico* (ruinas de la iglesia de Cuilapan en Oaxaca), o el concierto en el *Musikverein* de Viena.

cal (con labios y lengua) los armónicos de las campanas, los amplifica y los transforma con su respiración, al tiempo que los mezcla con los armónicos de su propia voz.[6] Este fino tejido sonoro se aleja del instrumento, se reparte volátilmente por la sala, semeja adoptar una forma gaseosa, de estado de agregación totalmente transparente. Tomando por sorpresa y casi asustando al espectador, se oyen durante breves instantes gárgaras y jadeos ("Me encontré con algo —nos dice el compositor— con una nueva posibilidad. Fue un descubrimiento repentino. Produje por primera vez sonidos con los pulmones y convertí la cavidad bucal en una especie de campana.") Más tarde, con baquetas más duras, aparecen con más intensidad los elementos percusivos, el volumen dinámico se expande, los golpes comienzan a resonar. Rebotan en las paredes y se entrelazan formando ritmos superpuestos, se crea una compleja arquitectura del sonido de la campana. La obra concluye con una serie de rápidos y violentos *clusters* de campanas ejecutados con las baquetas más duras y brillantes, cuyos últimos ecos pasan por la boca para dejar audibles, muy débilmente, tan sólo los armónicos superiores (Osterwold, 1994).

A partir de la experiencia con su campanario portativo y su linguofarincampanología, Llorenç Barber gesta el concepto de los ciudadanos conciertos de campanas.

VIVOS VOCO, MORTUOS PLANGO, FULGURA FRANGO: EL ENCUENTRO CON LA CIUDAD

Poco después de un lustro de trabajo con su campanario portativo, Barber acaricia la idea de un concierto con campanas reales. La iniciativa no era sencilla. Se trataba de un concierto de dimensiones urbanas y de específicos problemas de compleja resolución. ¿Cómo coordinar a un grupo de varias decenas de instrumentistas repartidos en un espacio inmenso?; ¿qué música se puede escribir para unos enormes instrumentos de difícil ejecución y que no producen sonidos afinados?; ¿cómo acondicionar las lúgubres y abandonadas torres para albergar músicos, atriles y

[6] "Un encuentro de la cavidad metálica de la campana con la carnosa y húmeda boca" dice el propio Osterwold.

partituras?; ¿dónde citar al público y cómo escuchar un concierto de tales dimensiones?; ¿qué músicos son los apropiados para la interpretación de tan singulares sinfonías?; ¿cómo delimitar el campo acústico? Al fin, el 6 de enero de 1988 se estrena, ante un numeroso público receptivo y perplejo, *Vivos voco,* concierto para cinco campanarios de Ontinyent, Valencia, el primer concierto ciudadano de campanas.

La partitura de *Vivos voco* se organiza por medio de indicaciones cronométricas precisas que señalan, para cada una de las 21 campanas, el minuto y segundo exacto en que se comenzará a tocar cierta figura rítmica que se habrá de repetir en incesantes anillos minimales hasta que otra indicación cronométrica determine un cambio de figura o bien su interrupción. Cada tañedor manipula un cronómetro que acciona al comienzo de la obra, justo cuando el último de tres cohetes lanzados desde el centro de la ciudad estalle. Para la audición del urbanoconcierto, el compositor recomienda tres estrategias receptivas. En la primera, la *audición estática*, el público ha de subir a las terrazas, los balcones o los techos más altos, ubicados lo más equidistantes posible de varios campanarios sin aproximarse demasiado a ninguno de ellos, pues le impediría escuchar los demás. La segunda, la *audición peripatética*, consiste en deambular por las calles durante el concierto, con un recorrido planificado o improvisado siguiendo la ruta que el oído demande. En la tercera, la *audición panorámica,* el escucha sale de la ciudad y sobre alguna colina circundante, o mirador, observa globalmente el concierto. En adelante ambos principios —el de coordinación instrumental y el de estrategia receptiva— se convertirán en recursos "tecnológicos" de base para todos los conciertos de ciudades. La escritura musical de *Vivos voco,* sin embargo, no verá tal consistencia. No es lo mismo componer para un cuarteto de cuerdas que componer para una ciudad. Música inusitada y sin precedentes, los conciertos de campanas requerirán un proceso más dilatado en el cual, de manera fenomenológica, vía ensayo-error, el compositor ausculte auricularmente las dimensiones sonoras de los recintos urbanos, descubra las sutilezas de la voz de las campanas y su peculiar correrrebotar por la ciudad, note y aprenda a propiciar los fascinantes

fenómenos termoacústicos, aeroacústicos, humectacústicos y acusmáticos[7] que se producen en el espacio urbano, para finalmente articular un lenguaje apropiado a estos descomunales conciertos.

A *Vivos voco* le seguirán *Mortuos plango* (Valladolid, 4 de junio de 1988) y *Fulgura frango* (Salamanca, 9 de julio de 1988), formando así la primera trilogía de ciudadanos conciertos de campanas que toma su título de la emblemática inscripción que se encuentra al borde de muchos bronces: *convoco a los vivos, lloro a los muertos y alejo las tormentas*. Con esta trilogía comienza la conformación de un lenguaje musical propio que Barber organizará en torno al concepto de *plurifocalidad*. La plurifocalidad es una pluralidad de focos sonoros con los que trabaja el compositor a partir de la casual distribución de los campanarios en el paisaje urbano, la cual trastoca la unidireccionalidad habitual de la sala de conciertos. El lenguaje plurifocal hurga su léxico en el desarrollo de los más variados recursos músico-espaciales: imitaciones de punto a punto de la ciudad, cánones y fugas interminables que transportan sus temas de torre en torre, vertiginosas ráfagas transcitadinas que recorren toda una ciudad en pocos minutos, nubes de armónicos que se concentran en las cúpulas de las iglesias, arcoiris sonoros o barridos tímbricos que desde los campanones más grandes suben hasta las esquilillas más pequeñas, tocando todos los puntos intermedios en ininterrumpidos y descomunales *glissandi* de ciudad, texturas que se involucran en un interminable juego de transformación de densidades, timbres que transitan incansables en un continuo fluir de campaneras masas sónicas en constante mutación que acaban por proyectarse al espacio y desplazarse por la ciudad.

A solis ortu (Valencia, 9 de octubre de 1988) es un discreto estudio de ciudad para un perezoso amanecer. Visto el urbanismo plano y ancho de esa ciudad, así como el nulo interés de las autoridades en crear un ambiente adecuado para el concierto, el autor optó por sonar la ciudad justo a la salida del sol, esto es, una hora

[7] El término *acusmático* se refiere a los procesos de percepción de sonidos en los cuales no se establece contacto visual con la fuente generadora.

antes de que los autobuses ciudadanos comenzaran su ruidosa tarea. Con la ayuda del servicio meteorológico, Barber escribió, en pleno corazón de la obra y justo en el momento adecuado, un repique celebratorio de la salida del "astro rey".

Campanas y almenas (Ávila, 16 de octubre de 1988), por su parte, dejó más resonancias. Los ensayos se realizaron públicamente en el claustro de la catedral donde un centenar de campanas portátiles reprodujeron en escala la disposición de los campanarios en el plano. Durante el concierto real el público, apostado sobre las murallas que bordean el casco medieval, esto es, a la misma altura que los campanarios, escuchó con facilidad los juegos contrapuntísticos de las campanas en ambos lados de la muralla. Una segunda partitura para Ávila, *Sonum spargens* (19 de mayo de 1990) animó a los tañedores a formar la Sociedad de Amigos de las Campanas en la que cada músico, identificado con y en su instrumento, reclamó su derecho a tañer la misma campana a cada reposición de la obra.[8] Los conciertos de campanas de Barber revigorizan tradiciones seculares de una ciudad al tiempo que revelan nuevas voces para la expresión de sus músicos. De esta etapa son también las partituras *Concierto oscense* (Huesca, 25 de abril de 1989); *In altum* (Palma de Mayorca, 24 de octubre de 1989); *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990); *Concierto de vegueta* (Las Palmas de Gran Canaria, 24 de junio de 1990).

Daemones ango (San Sebastián, 31 de agosto de 1989), descubrió al compositor la magnitud del *crescendo* de ciudad. Durante los *tuttis* de repiques del final de la obra la mancha sonora aumentó en intensidad por la agregación de sonido que la retroalimentó y la concentró en la atmósfera produciendo una nube de timbre en perpetua transformación continua. El recurso de *crescendo* de ciudad será empleado por el compositor una y otra vez en conciertos sucesivos. Por su parte *Amare Mariam* (Sevilla, 20 de octubre de 1990) que con sus 300 bronces es, junto con *Gaudeamus igitur* (Granada, 9 de octubre de 1992), uno de los conciertos de campanas más grandes, se convirtió en la noche de Eolo.

[8] Este concierto se reestrenó por lo menos en una ocasión, el 29 de mayo de 1993.

Los remolinos y ventiscas arrasaron con el sonido. Lo llevaron de un lado a otro, lo ocultaron o lo arrojaron con violencia al oído del espectador, transformando considerablemente su timbre, ritmo, altura, intensidad y localización espacial.[9] Barber descubre el protagonismo definitorio del viento y, quizá resignado, da la bienvenida a su acción, tan impredecible como omnipresente. En *Campanas de Aguere* (La Laguna, 10 de septiembre de 1990) Barber empleó como motivo básico el esquema rítmico del *tajaraste,* danza tradicional de las islas Canarias. A partir de allí, el compositor incluirá en todo concierto de ciudad, en la medida de lo posible, configuraciones rítmicas pertenecientes a la tradición musical de cada lugar, como material básico para articular los tejidos minimales y heterorrepetitivos que caracterizan sus conciertos de campanas. Así, por ejemplo, *Sacra Lucus* (Lugo, 8 de junio de 1991) se compone a partir de los ritmos del *himno del Antiguo Reino de Galicia*, así como del *Alabado Sea el Santísimo* que el viejo carillón de la ciudad solía dar. *Concierto de vísperas* —música para un eclipse solar— (Oaxaca, México, 9 de julio de 1991), toma su rítmica base del *Dios nunca muere,* vals emblemático de la ciudad.[10] Por otro lado, esta mexicana "música para un tránsito cósmico", interpretada la víspera del eclipse total de sol del 10 de julio de 1991,[11] es el primer concierto de campanas que se realiza fuera de España. Por otro lado, en *Noche de conjuros, laudate Dominum* (Murcia, 29 de mayo de 1991) la ciudad apagó sus lu-

[9] Durante este concierto, el viento desviaba el sonido hacia el barrio de Triana, zona que después de los estudios urbanoacústicos pertinentes, se había calificado de poco favorable para la escucha.

[10] "[...] la partitura crece atendiendo a ritmos o toques que olfatean los ecos de la voz común (una vieja danza o repique característico)" (Barber, 1996, cap. 3:6).

[11] Este concierto fue comisionado para abrir el primer festival Polifonía, iniciativa cultural itinerante que llevaba a los pueblos más recónditos de las montañas del sur de México el mismo cartel internacional que ofrecía en los festivales que organizaba en las grandes ciudades. *Vísperas* se planeó originalmente para ser sonada *insieme* al eclipse solar. Las autoridades religiosas se negaron argumentando la intranquilidad que podría despertar en los lugareños, indígenas en su mayoría, la repentina noche en pleno día, conjuntada al escándalo campanil. El concierto se efectuó, al fin, durante la víspera del eclipse (de ahí el título). Durante la noche súbita Llorenç Barber ofreció *Coribanteada,* concierto-danza con su campanario portativo en las ruinas de la iglesia de Cuilapan, que se encuentran en medio del camino que une a dos comunidades indígenas. Durante este concierto se pudieron comprobar los temores del eclesiásticos.

ces durante el concierto mientras sus pobladores colocaron velas y antorchas sobre tejados, balcones y terrazas, incorporando, por vez primera, elementos visuales a los conciertos de campanas.[12] Contemporáneas son las obras *Concierto Gasteiz* (Vitoria, 1 de enero de 1991), *Dies mirabilis* (Valladolid, 6 de enero de 1991); *Música cordula* (Logroño, 13 de enero de 1991); *Arga* (Pamplona, 24 de marzo de 1991); *Magna Mater* (Madrid, 18 de noviembre de 1991).

Durante el otoño del mismo año Llorenç Barber se trasladó junto con sus campanas portátiles al Arreciado, finca localizada en el poblado de Sevilleja de la Jara, provincia de Toledo. En el bosque que bordea al pantano de Cijara ensambló su campanario portativo, colgó sobre los árboles campanas y desperdigó cencerros y cascabeles entre los encinos y jaras donde moran venados y jabalíes. Se trataba de un maratónico concierto *De sol a sol* (El Arreciado, 21 de septiembre de 1991), donde se lanzó a una desmesurada expansión de sus danza-improvisaciones, prolongando los límites temporales de su linguofarincampanología a toda una noche, del ocaso al alba, a la luz de la luna llena de septiembre. Al año siguiente repite la experiencia en *Dal sole al sole, un concerto dal tramonto all'alba* (Rímini, Italia, 30 de agosto de 1992) donde, de un puente que se yergue a varias decenas de metros de altura colgó algunas campanas que, suspendidas como si flotaran en el aire, parecían dispuestas a lanzarse al vuelo a invitación del primer baquetazo. Nacen así las campanas volantes. Cuando regresa al Arreciado para ofrecer otro concierto *De sol a sol* se despliega, de una montaña a otra, un larguísimo cable de acero del que cuelgan varias decenas de sus volátiles campanas. Las campanas volantes son capaces de producir largos e ininterrumpidos *glissandi* que, por efecto Doppler, origina su gigantesco columpiar entre dos montañas. En los conciertos *De sol a sol* la acción del compositor-improvisador se extiende a un radio de varios centenares de metros a la redonda, donde su instrumental

[12] *Lux aeterna* (Orihuela, 7 de marzo de 1992), al ejecutarse en una ciudad más pequeña, permitió una ilusión óptica más eficaz, pues creó la impresión de una "ciudad fantasma".

surge de entre los árboles, la maleza, e incluso el agua, formando espectaculares instalaciones. Las campanas que se encuentran verdaderamente lejanas son tañidas por medio de un complejo entramado de sogas y cables que, en un parsimonioso diálogo conciliador, termina por integrarse al paisaje. Los conciertos *De sol a sol* no sólo constituyen una prueba personal de resistencia para Barber (entre 10 y 12 horas de campaneo continuo); también forman parte de una traslación poética que recupera la experiencia de los conciertos de campanas para la ciudad, reinventándola para proponer un acto de convivencia sónica con la naturaleza. Los espectadores deambulan, escuchan, comen, beben, o se echan a dormir, mientras que, a lo lejos, se oyen en contrapunto los sugestivos *lamenti* de los venados que ya entraron en celo. Las *campanas volantes* se emplearán sucesivamente en los conciertos de *Música volante* (Logroño, 12 de enero de 1993 y París, 21 de abril de 1996). Mientras tanto, Llorenç Barber continúa con la composición plurifocal para ciudades: *Concierto calceatense* (Santo Domingo de la Calzada, Rioja, 25 de julio de 1992); *Salutario* (Plasencia, 3 de agosto de 1992); *Nit de campanes* (Girona, 13 de marzo de 1993).

Por su parte, las ciudades mexicanas ofrecen espacios especialmente ricos para la composición urbana. En *Voco vos* (Puebla, 24 de noviembre de 1991), la concentración de una gran cantidad de campanas en un espacio relativamente reducido, las excelentes condiciones atmosféricas y un público que en el más absoluto de los silencios inunda las calles, plazas y techos de la ciudad, permiten una óptima escucha de los caprichosos artilugios compositivo-espaciales. A su vez, *The World Music Days*, el festival internacional de la ISCM que en 1993 concedía su sede a México, comisiona para su concierto de clausura *Vaniloquio campanero* (Cholula, 27 de noviembre de 1993). La singular urbanización de Cholula, ciudad donde "hay tantos templos como días tiene el año",[13] data de tiempos prehispánicos. En el centro se alza una

[13] Esta es una afirmación del conquistador español Bernal Díaz del Castillo, que se refería a los templos de la ciudad prehispánica. Hasta la fecha pervive la leyenda de que Cholula posee 365 iglesias.

gran pirámide cuya cima es coronada por la iglesia de los Remedios. Alrededor de esta indiscutible solista del concierto se esparce una gran cantidad de iglesias, pertenecientes a otros tantos barrios de origen precolombino, las que se ordenan en circunferencias concéntricas, haciendo posible una estructuración musical del espacio urbano a partir de inmensas espirales. Este concierto es adoptado de inmediato por la ciudad que lo incorpora a su calendario de festividades cívicas. Para la tercera reposición del *Vaniloquio* la ciudad de Cholula ya ha desarrollado una infraestructura que, año con año y por un solo día, le permite transportar y albergar a más de 200 mil espectadores que la visitan de todos los rincones de México expresamente para escuchar el concierto. Asimismo, el *Vaniloquio campanero* ha hecho de laboratorio formativo para más de un centenar de "virtuosos" tañedores de campanas capaces de las más difíciles proezas interpretativas, como pueden ser coordinar torres con dos o más pisos incomunicados entre sí, flexibilizar al máximo las indicaciones cronométricas para improvisar en conjunto pasajes que retoman y potencian las intenciones espacio-compositivas de la partitura, o bien, desvelando el *tempo* interno que subyace en toda ciudad, articular *clusters* en perfecta sincronización entre cuatro o cinco campanarios distantes entre sí.[14]

ENTRADA AL PARAÍSO Y EL ENCUENTRO CON LA FIESTA: BANDAS Y PLURIFOCALIDAD CINÉTICA

Lux aeterna (Orihuela, 7 de marzo de 1992), inició la diversificación de fuentes sonoras dentro de las técnicas barberianas de composición plurifocal. En esta obra se incorporaron carracas: gigantescas matracas de madera cuyo retumbar bronco y opaco sustituyó los metálicos y brillantes toques de campana durante las celebraciones de semana santa. Otra extensión en este senti-

[14] La base medular de este conjunto de tañedores es *La Parténope* —música inusitada—, grupo de acción sonora directa formado en la Escuela de Música de la Universidad de México.

do es la *Naumaquia a Isaac Peral* (Cartagena, 30 de octubre de 1993), inmensa obra-combate marino-terrestre donde la localización de focos sonoros se extendió desde el mar hasta las montañas del puerto-bahía de Cartagena: en tierra 22 campanarios con aproximadamente 60 campanas, dos focos de cohetes y fuegos artificiales, una sirena, un multitudinario grupo de tambores (los tambores de Hellín) subdividido en diversos "batallones sónicos compactos"; en la montaña dos cañones confrontados a uno y otro lado de la bahía, y en el mar los silbatos y sirenas de 19 buques de la armada repartidos en tres grupos, además de los silbatos y aros armónicos en barcos pesqueros. Las dimensiones del área del concierto eran extremas, por lo que incorporó a más de un millar de músicos. Experiencia similar es la de *Ignea Lurka, una música armata en allegro con fuoco* (Lorca, 28 de octubre de 1995) para campanas, tambores, cornetas, fanfarrias, bocinas, sirenas, cañones y fuegos artificiales. Esta obra incluyó secciones donde las campanas fueron sonadas por medio de palillos metálicos que produjeron suaves texturas tímbricas, que contrastaron con los vigorosos *clusters* irregulares e imprevisibles que hicieron de suspensores del *tempo.*[15] *De bronces y de voces* (Segovia, 1996) *concerto grosso* para una plaza con cinco coros, cuatro nidos de campanas y tres grupos de percusión, fue un estudio plurifocal que exploró la acusmática propia de los conciertos de campanas. Los conjuntos vocales e instrumentales fueron escondidos dentro de casas en edificios altos. El público, que no los veía, los escuchaba a través de puertas y ventanas. Los coros se encontraban a distancias límite entre ellos, por lo que sus juegos de contrapunto espacial, así como la intensidad general de sus emisiones, produjeron un tenue diálogo con las campanas. Al efecto *sfumato* del acusmático concierto (los focos sonoros no se ven pero se adivi-

[15] Para estas dos últimas partituras, así como para todos los trabajos realizados en la región de Murcia, es determinante para Barber la colaboración organizativa y el empuje heurístico del profesor Enrique Máximo, matemático y "hombre barroco". La lista de colaboradores se ampliará y extenderá hacia otros países: Susana Tiburcio y Rubén López Cano (Cuba y México), Christine Margreite (Insbruck), Eric Meyer (Maastricht), Rolf Breitinger (Heidelberg), Dieter Kaufmann (Austria), Simon Desorger (Londres), Ewald Lisk (Stuttgart) y Marta Avelar (Lisboa), entre un sinfín de divertidos e imprescindibles etcéteras.

nan), se incorporó el juego de luces que produjo el atardecer ("cuando se trabaja en la intemperie —diría el compositor— es fundamental la previsión e inclusión de meteoros").

El desarrollo de la plurifocalidad de Barber, sin embargo, se verá más profundamente determinado por su encuentro con otra fuente sonora, cargada también de profundas y locales connotaciones culturales: la banda. La Segunda Diada Musical de la Vall d'Albaida, que convoca a todos los músicos de banda de un valle de Valencia, le solicitó una composición para el acto principal de esta reunión gremial. *Plaza Mayor* (Ontinyent, 7 de marzo de 1992) para 22 bandas, esparció 18 de los focos sonoros alrededor de la plaza principal de Ontinyent y reservó cuatro para un recorrido procesional en dos sentidos. Un año más tarde escribió *Pietas* (Aielo de Malferit, 6 de marzo de 1993) para "una multitud de bandas", la cual estructuró en 12 focos sonoros esparcidos en torno a un "pasillo para el desfile". Todas y cada una de las bandas recorrieron el pasillo ya de manera individual, ya en grupo, en la misma dirección o en sentidos contrarios, aproximándose y alejándose, siguiendo un plano previsto en la partitura. Después de cada desfile, cada banda permutó su sitio con otra banda. Barber concibe la banda como un "instrumento multipersonal, disciplinado y móvil", cuyos recorridos en el espacio pueden ser planificados y previstos con la exactitud del cronómetro.

Después de *Música pionera* (La Habana, 4 de abril de 1994) para campanas, sirenas de buques, percusiones y cobres, en la plaza de la catedral de La Habana, Cuba, Barber compuso el *Concierto de los sentidos* (Murcia, 4 de junio de 1994) para 22 bandas sinfónicas, campanas, inciensos, fuegos de artificio, sabores y olores, para celebrar el sexto centenario de la catedral de Murcia. En esta obra se distribuyeron veinte bandas en focos fijos mientras que dos bandas iniciaron una procesión en torno a la catedral en sentido contrario a las manecillas del reloj. En este concierto la cinética fue dada por los dos grupos móviles, así como por el propio desplazamiento del público. Al deambular sonoro se incorporó un entorno gusto-olfativo específico mediante una alfombra de romero que cubría todo el espacio procesional, braseros donde ardían inciensos perfumados, guirnaldas florales que tren-

zaron infinitas cadenas y caramelos multisabores elaborados ex profeso. *Cenotafio* (Valencia, 9 de abril de 1995), en una plaza de toros de Valencia, fue una cena de cenizas para cuatro bandas dispuestas en forma de cruz que lanzaron fugatos, contrapuntos espaciales y cuasiunísonos que sobrevolaron a un público que atendía las trayectorias provenientes de los cuatro puntos cardinales. *Hagios* (Caravaca, 19 de octubre de 1996) es una composición plurifocal escrita para una simbólica acrópolis amurallada, coronada por una iglesia-santuario y circundada por densos grupos de tambores, nidos de campanas, bandas sinfónicas y largas trompas alpinas (empleadas en la zona murciana como acompañantes de ciertas imágenes en las procesiones de semana santa). Una vez más las intervenciones sónicas bordearon el público e intervinieron haciendo viajar el sonido en sentido circular, produciendo largos pedales y un constante juego de *crescendos/diminuendos*; fulminantes *clusters*-látigo, ritmos de marcha lenta y un sinfín de combinaciones y superposiciones de un material sonoro limitado y autorreferente que acabó creando un apoteósico final en *tutti* acumulativo coronado por unos densos fuegos de artificio. En este concierto Barber empleó las campanas de bronce en "sordina", esto es sometiéndolas a un repique (con *crescendos/diminuendos*), no de pesados badajos interiores sino de varillas metálicas que exploran libremente la panza exterior de las campanas. Lo que se percibió era un rumor variable de armónicos metálicos que se desplazaban por todo el espacio, matizando tenuemente la textura tímbrica.[16] El concierto, una vez más, sonó bajo la luz de una espléndida luna llena otoñal.

La composición cinética para bandas de Barber alcanzó su punto más alto en *Alberomundo* (Alicante, 24 de septiembre de 1995), música plurifocal para diez bandas móviles, y un grupo de percusión fijo dispuestos en una plaza de toros, compuesta por encargo del Festival de Música Contemporánea de Alicante. El público se instaló en medio de la plaza mientras las bandas se esparcieron por las gradas de la misma. Los 40 minutos que duró la

[16] Llorenç Barber es el traductor al castellano del célebre libro de orquestación de Walter Piston.

obra fueron protagonizados por el desplazamiento de los diez focos sonoros por toda la plaza. Las bandas comenzaron a sonar, acusmáticamente, fuera de la vista del público. Después de la sorpresa dosificada, los focos móviles hicieron su aparición en *fugato,* uno tras otro, subieron y bajaron escaleras, recorrieron pasillos siguiendo trayectorias contrapuestas, giraron sobre sí mismos, se aproximaron y se alejaron del público, se volvieron a esconder fugazmente en un *pianissimo* que se extinguía, para reaparecer aglutinando sus 600 músicos en el área del público que escuchaba un sinfín de anillos conclusivos y cadenciales. El material musical sobre el que se construyó la composición es la marcha de sabor barroco-festiva y escritura modal *Entrada al paraíso*, del propio Llorenç Barber. Sobre ésta, el compositor organiza anillos de repetición minimal sobre el *incipit* o final de la obra, latigazos de *clusters*, largos pedales al "unísono", entre otros recursos.[17] En *Bells and boats* (Groningen, Holanda, 1996), concierto acuático para balsa y docenas de canoas con campanas a bordo, Barber recuperó las experiencias cinéticas de su trabajo con bandas. Este concierto flotante estuvo concebido para ser ejecutado en marcha continua. Sus tres movimientos: *andante*, *presto* y *moderato molto expressivo e finale*, señalaban las distintas velocidades con que se debían desplazar las barcas-campanas por el agua. Además de los móviles focos flotantes, esta obra incluyó tres puntos fijos en tierra integrados por campanas de bronce, así como una plataforma repleta de campanas con papel de solista y una decena de veloces canoas de regata que de vez en vez cruzaban vertiginosamente haciendo sonar un silbato que emitía un peculiar graznido.

[17] El material musical de base de *Pietas* lo constituye la marcha homónima de Llorenç Barber, mientras que el de *Plaza Mayor* son fragmentos de música de banda usuales en la región y del gusto de los ejecutantes.

Campani, cloches, bells, sinos, glocken: el encuentro con las ciudades europeas

Castrum felicitatis (Città di Castello, Italia, 27 de agosto de 1992) y *Grandmeer concert* (Maastricht, Holanda, 22 de abril de 1993), inauguran una larga serie de ciudadanos conciertos de campanas realizados en el resto de Europa. Si la orografía y la calidad de las campanas del primero permitieron que solos y ráfagas se escucharan con una claridad excepcional, en el segundo tres enormes carillones, uno de ellos portátil, transportado por un gran camión colocado sobre el puente de entrada a la ciudad, configuraron un rico espacio triangular a partir del cual se estructuró toda la obra.[18]

A éstos les seguirán otros conciertos con los cuales Barber se asoma a las tradiciones campanísticas extrahispánicas, incorporando al léxico de su composición plurifocal sus experiencias con los *campanili* italianos, la depurada afinación de la tradición de fundición sajona de campanas y el mundo gótico de los carillones y carilloneros de los Países Bajos. En *Toccata con e senza fuga* (Pollenza, Italia, 24 de junio de 1993) Barber escribió para cada una de las 25 campanas una voz real de la enorme fuga que recorre sin cesar el espacio relativamente reducido de este concierto de ciudad "de cámara".

En *Campanae oenipontonae* (Innsbruck, Austria, 14 de agosto de 1993), por el contrario, la amplitud del espacio urbano, aunada a imprecisiones involuntarias en el cronometraje de la ejecución, propició desfasamientos que dieron como resultado efectos de *fade in* y *fade out* que el compositor no tardará en incorporar a su lenguaje musical. También austriaco es *Friedensglocken* (Ossiach, 5 de julio de 1995), concierto de obertura de los célebres *Carnticher Sommer* en su 50 aniversario, para siete focos sonoros dispuestos en un claustro creando ritmos superpuestos. En *Miedzy niebem a ziemia*[19] (Poznan, Polonia, 1 de octubre de 1994), se tocaron dos

[18] Originalmente el compositor propuso un carillón móvil que, sobre un buque, se deslizase lentamente sobre el afluente de un área determinada de la misma zona del río Maas.

[19] En polaco "entre cielo y tierra".

catedrales simultáneamente, y se habilitó un camión con un campanario en la parte posterior desde donde, al ponerse en marcha, se inició una procesión espontánea que se prolongó durante todo el concierto, recorriendo a marcha lentísima un trayecto ciudadano en forma de ocho. Al final, durante el largo repique en *tutti,* se sumó el público batiendo pequeñas campanas, cencerros y cascabeles.

Para Francia escribió *Bel air* (Bourg en Bresse, 11 de junio de 1994), para campanas, trompetas, percusiones varias y conjunto de bidones, en el cual participó una oscura y coreográfica orquesta de barriles y *Les pierres qui chantent* (Cadenet, 1 de julio de 1995).

En Portugal los conciertos ciudadanos de campanas son bien recibidos: *Olisipo concerto, os sons da sétima colina* (Lisboa, 17 de diciembre de 1994), escrito para la clausura de Lisboa 94, capital cultural de Europa, *Concerto urbano para sinos, salvas e sirenes* (Funchal, Madeira, 23 de diciembre de 1995) y el denso *Omnem terram*[20] (Lisboa, 1 de junio de 1996). Este último fue un concierto determinado por la complejísima orografía sobre la que se asienta el casco histórico de Lisboa. *Omnem terram* se concibió como un *políptico,* esto es, como un sincrónico pero yuxtapuesto sonar de cinco conciertos a la vez, pegados por los bordes y siguiendo tipologías tímbrico-rítmicas semejantes.[21] Por otro lado, *Memento voces* (Copenhague, Dinamarca, 1 de enero de 1996 y 1 de enero de 1997), fue comisionado para abrir y cerrar las celebraciones de Copenhague 96, capital cultural de Europa. Los campanarios daneses tienen mucha uniformidad: por lo regular cuatro grandes campanas de dimensiones parecidas. Esto produce un color uniforme y grave, característico de las ciudades del norte europeo luterano y que contrasta con la riqueza tímbrica de los campanarios del sur.

[20] Durante los estudios urbanoacústicos para la realización de este concierto se localizaron dos extrañas campanas, una de 1611 en la iglesia de Graça, otra de 1689 en la iglesia de San Roque, cuyas inscripciones contenían un lema fascinante: *Sonus eius exivit omnem terram* [su sonido llena toda la tierra].

[21] Resulta interesante apuntar que la mayoría de los campanarios lisboetas disponen usualmente de campanas afinadas diatónicamente. A su vez, cada campanario posee alrededor de diez campanas. Esto propicia una gran variedad tímbrica y posibilidades heteromelódicas imposibles de conseguir en otras ciudades.

Alemania ha visto varios conciertos. Después de *Concordia domi, foris pax* (Lübeck, 26 de diciembre de 1993), el *Jazzclub* de Heidelberg organiza *Klangraum Heidelberg* (Heidelberg, 13 de julio de 1996) para el 800 aniversario de la ciudad. *Cantus campanarum gamundiae* (Schwäbisch Gmund, 28 de julio de 1996) celebrado durante el *Europaische Kirchenmusik* que dirige Ewald Liska, fue, por su parte, musical y organizativamente, uno de los mejores trabajos que Barber haya realizado para ciudad alguna. *Spargens sonum* (Berlín, 18 de agosto de 1996) fue la aportación de Barber al festival Sonambiente de Berlín, sin duda alguna el esfuerzo más serio de escaparate de *ars sonora* actual en el mundo. Se trata de un concierto *De sol a sol* en versión diurna, desde la salida (5:54), hasta su puesta (20:25). Para su ejecución se preparó una espectacular instalación espacializada de campanas, campanillas, cencerros y cascabeles, a los pies de la torre del Tiergarten berlinés, donde anidan las campanas del más ambicioso carillón europeo. El concierto consistió en los ininterrumpidos solos de Barber y las intervenciones a dúo con el carillonista Jeffery Bossin.

En Inglaterra se realizó *The grand design: A city symphony for the London borough of Croydon* (Londres, 6 de julio de 1996) en el que el peculiar y tradicional mecanismo sajón de toques matemático-permutativos *(the changes)* determina la escritura (cada nota se bate dos veces). Esta ciudad de campanas afinadas permitió la escritura contrapuntística a dos voces reales en algunos de sus campanarios, enormes acordes en *arpeggiato,* citas del *Happy birthday,* que recordaban el aniversario de las campanas de la torre del ayuntamiento de Croydon que motivó el concierto, además de la incorporación de heteromelodías: identidades melódicas que al ser ejecutadas en campanas de afinación desigual, producen extraños efectos de variación-repetición. En este concierto Barber se coloca en un estrado, en el cruce de dos calles, desde donde bate sus siete campanas portátiles en plan de solista.

Otros tantos conciertos españoles complementan el cuadro con los que en casi diez años de "so(n/ñ)ar ciudades", a decir del compositor Pedro Elías, Llorenç Barber ha visitado las torres y estremecido los suelos de 70 ciudades con sus conciertos de ciudades:

Sonido solidario (Segovia, 6 de enero de 1995); *Roraate, una pluja de campanes al Barri Gotic de Barcelona* (Barcelona, 21 de abril de 1995); *Alagón* (Coria, 13 de mayo de 1995); *Axis mundi, liturgias de fuego para la ciudad de Pamplona* (Pamplona, 7 de enero de 1996) es uno de los pocos conciertos que se han escrito para una ciudad a la que ya se le había compuesto (*Arga*, 24 de marzo de 1991), empleando el mismo instrumental; *Campanas Astorga inevitable* (Astorga, 25 de agosto de 1996) fue el colofón de las fiestas locales. Durante este concierto se apagaron absolutamente todas las luces de la ciudad, dejando en evidencia la estupenda iluminación de las torres; *Pulsante fragor* (Jerez, 11 de octubre de 1996) donde hay un *solo* escrito especialmente para una enorme carraca; *Concierto de ánimas* (Ciudad Rodrigo, 1-2 de noviembre de 1996), realizado al filo de la medianoche, revive la ancestral tradición de la noche de ánimas, en la cual los viejos campaneros tocaban *a muerto* hasta el amanecer. Una vez más, como en Ávila, Girona o Lugo, las altas murallas de la ciudad permitieron una escucha excelente.

II. EL ESPACIO EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX

HABLAR DE ESPACIO EN MÚSICA es referirse a una gran variedad de fenómenos concretos o imaginarios, reales o metafóricos, con los cuales damos forma a nuestra concepción misma de lo musical. La categoría de espacio musical puede incluir fenómenos como la gesticulación de un intérprete o director de orquesta, la expresión gráfica de sonidos o discursos musicales completos —como ocurre en la notación musical—, la asociación de parámetros sonoros a coordenadas espaciales (como sucede cotidianamente cuando identificamos frecuencias con alturas o desplazamientos cinéticos), o bien la acumulación de sonidos en el transcurso del discurso musical. En este último caso baste referirse al complicadísimo aparato categorial con el cual el musicólogo Eero Tarasti pretende dar cuenta de los fenómenos narrativos en música. Según este metalenguaje semiótico-musical de extracción greimasiana, un espacio narrativo de una obra se dirige hacia otro por medio de determinadas modalizaciones de orden cinético (véase Tarasti, 1994).

En el presente trabajo se estudiarán tres conceptos espacio-musicales, que consideramos los de mayor influencia para la música de nuestros días. Para este examen proponemos la siguiente tipología: 1] existe un espacio musical previo a la obra que comprende aquellos conceptos y herramientas de naturaleza espacial que hacen de detonantes de una obra, o bien son empleadas por un autor durante el proceso de composición; 2] existe un espacio musical interno que se refiere a los procesos de acumulación y densificación de la textura musical;[1] 3] existe un espacio musical

externo que se refiere a la distribución de los focos sonoros en el espacio, es decir, a la localización instrumental.

ESPACIO MUSICAL PREVIO: EL ESPACIO COMO HERRAMIENTA

Existen numerosos ejemplos en los cuales una idea originada en un ámbito espacial sirve de germen para un proyecto musical. Por otro lado, no son pocos los compositores que emplean gráficas, dibujos, estructuras arquiectónicas o plásticas, planos, mapas, diagramas provenientes de las más diversas áreas —electrónica, medicina, meteorología, etcétera, como auxiliares en su proceso creativo. Este trabajo se ubica dentro de la categoría de procesos musicales que el compositor Iannis Xenakis llama "fuera de tiempo". La notación musical misma constituye una gráfica donde podemos detectar cuáles son lo parámetros musicales que prioriza la tradición occidental.

Asimismo, se podría asegurar que la notación musical ha influido determinantemente en el desarrollo de la composición en Occidente. Los diversos empleos de herramientas espaciales en la composición musical presentan un proceso mínimo común: un fenómeno determinado registrado en el espacio es traducido a parámetros acústicos por medio de gráficas, dibujos, planos u otros medios, en los cuales se establece una analogía entre elementos espaciales específicos y parámetros sonoro-musicales determinados, trasladando las características de unos a otros.

Al final de la década de los treinta el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) dibuja sobre papel pautado el contorno de los rascacielos que animan el paisaje neoyorkino. De la selección de algunos puntos de este trazo extrae el material para la composición de una obra. John Cage (1912-1992) escribe notas sobre las protuberancias del papel pautado, así como en los lugares marcados por tinta derramada. En sus *Atlas Eclipticalis* (1961-

[1] Esta concepción de espacio musical contempla también el tipo de organización de los sistemas de alturas: escalas, microtonalismo, continuo, etcétera, de los que no nos ocuparemos en este estudio.

1962) y *Carillon Music* 4, Cage transcribe al papel pautado puntos provenientes de constelaciones y cartas astronómicas. Estos puntos devendrán notas musicales. En ambos ejemplos, la poética del azar de Cage determina la disposición de las notas musicales por medio de fenómenos silentes que ocurren en el espacio.

La elaboración más compleja y depurada de este procedimiento la encontramos en la producción del compositor greco-francés Iannis Xenakis (1922). Xenakis, que se formó como arquitecto, estructura su música por medio de planos y gráficas obtenidas a través de una complicada red de métodos matemáticos como los procesos estocásticos, la teoría de cribas, la teoría de grupos, etcétera. Por ejemplo, *Metástasis* (1953-1954), su *opera prima,* está construida sobre los planos de superficies derivadas de paraboloides hiperbólicas, que le servirán para diseñar, junto con el arquitecto Le Corbusier, el *Pavillion Philips* de la exposición de Bruselas (1958).

En México Julio Estrada (1943) es el compositor que con mayor consistencia emplea recursos gráfico-espaciales en el desarrollo de su trabajo. Esta estrategia le permite manipular conceptual y sónicamente sus particulares teorías del continuo, los procesos con los que logra una música de texturas y conductas cinéticas similares a las de los fluidos, así como sus peculiares técnicas de permutación e intermediación paramétrica e instrumental. Entre los más logrados trabajos de Estrada que emplean el espacio como herramienta compositiva, destacan obras como *Yuunohuí'se* (1989), *Yuunohuí'yei'nahui* (1983-1985) y *Yuunohuí'se'ome'yei'nahui* (1983-1990) (Véase Estrada, 1995).

ESPACIO MUSICAL INTERNO: TEXTURAS, MASAS, DENSIFICACIÓN Y CINETISMO

Es común que se hable de horizontalidad musical para referirse al conjunto de procedimientos melódicos o contrapuntísticos. Del mismo modo, la verticalidad musical se vincula al cúmulo de fenómenos armónicos. Desde esta concepción, el espacio musical tiene que ver con el sistema con el cual se organizan las alturas.

En el siglo XX esta noción se acentúa cuando, por diversos métodos, los compositores saturan el espacio musical mediante acumulaciones de sonidos. De este modo las texturas devienen bloques, manchas o masas sonoras, mientras que la densificación o depuración de tales masas se convierte en elemento fundamental de la sintaxis musical.

A principios de siglo el compositor norteamericano Henry Cowell (1897-1965) violenta la tradicional construcción de acordes por superposición de intervalos de tercera, y experimenta con estructuras armónicas sobresaturadas formadas por la agregación de segundas.[2] El resultado son compactas manchas sonoras densas y monolíticas a las que el propio autor denominó *tone-clusters.* En un *cluster* (literalmente, "racimo") la direccionalidad de las estructuras armónicas tonales, así como la funcionalidad de cada nota constitutiva del acorde, ceden su lugar a una masa sonora indeterminada y estática, cuya densidad será determinada por el registro alcanzado por sus notas extremas, así como por la cantidad de sonidos que se aglomeren en su interior. Si las cualidades estructurales del *cluster* obligan a modificar sustancialmente la conducta perceptiva del oyente —que debe renunciar a la escucha de la organización armónica interna para construir unidades perceptivas más grandes—, la ejecución instrumental de estos bloques generará sus propias dificultades. En las tempranas *The tides of Manaunaun* (1912) o *The hero sun* (1922), ambas para piano solo, Cowell exige que el intérprete arremeta con puños y antebrazos sobre el teclado para producir *clusters*. Posteriormente la organización cromática de los *clusters* de Cowell se atomizarán aún más cuando los procedimientos de aglomeración sonora se apliquen a contextos microinterválicos. Compositores polacos como Krzysztof Penderecki (1933), en obras como *Threno a las víctimas de Hiroshima* (1960), *De natura sonoris* (1966) o el *Capriccio para violín y orquesta* (1967), crean compactas masas microtonales de *clusters* que dan por resultado una densa mancha sonora, cuya imbricada textura raya en la formación de tim-

[2] Algunos compositores como Arnold Schönberg intentaron lo propio por medio de superposición de cuartas.

bre. No es fortuito que a estos compositores se los conozca como los "ruidistas polacos". En el *Threno* Penderecki dinamiza la inmutable estática de los *clusters* por medio de grandes *glissandi* de bloques de la misma densidad, así como por la intensificación y depuración sucesiva de su densidad. De este modo, la cualidad volumétrica de las masas sonoras adquiere propiedades cinéticas.

El cinetismo musical tiene otra vertiente iniciada por el compositor franco-norteamericano Edgar Varèse. Edgar Varèse (1883-1965), ese "francotirador solitario", como lo llama Pierre Boulez, concibe una música en la que el fundamento acústico priva sobre las consideraciones sintáctico-discursivas. De este modo, en la música de Varèse el desarrollo vertical deviene objeto, "la función de los acordes ya no es más tradicionalmente armónica, aparece como valor de un cuerpo sonoro, calculado en función de los armónicos naturales, de las resonancias inferiores y de diversas tensiones necesarias a la vitalidad de ese cuerpo sonoro" (Boulez, 1990). Para Varèse la música era una suerte de aglomeración de cuerpos y masas sonoras que, adquiriendo formas geométricas de volúmenes específicos, se proyecta en el espacio sugiriendo trayectorias de diseños parabólicos e hiperboidales. En el espacio los cuerpos sonoros constituyentes de toda música se desplazan, penetran, rotan, se repelen y chocan entre sí con velocidades variables e independientes. En opinión de Odile Vivier, si

> con Berlioz y Wagner la orquesta romántica tendía a la fusión de los timbres entre sí, para Varèse, en cambio, el timbre debe crear la diferenciación de las ondas, de los planos y de los volúmenes; se le podría comparar con la línea y con los juegos de luz que confieren a ciertos dibujos la precisión y la perspectiva del espacio (Ouellete, 1989:102).

La concepción varesiana de la naturaleza espacial del sonido y la música queda patente en obras como *Integrales* (1925), para vientos y percusión, y *Arcana* (1927), para orquesta.

Reencontramos los principios de la poética cinética de Edgar Varèse en la música de Iannis Xenakis, quien emplea bloques sonoros en los que la estática interna de los monolíticos *clusters* da paso a dinámicas nubes sonoras. Construidas con recursos mate-

máticos de origen estocástico, las nubes sonoras son texturas atomizadas, constituidas por infinitud de partículas pulverizadas que, a diferencia de los estáticos componentes de un *cluster*, están en constante movimiento individual. No obstante la riqueza cinética de los componentes de una nube sonora, la actividad microscópica es estructuralmente secundaria en la poética de Xenakis. Para el compositor lo prioritario es el cuerpo sonoro general que el conjunto de partículas dibuja en el nivel macroscópico. En los propios términos del autor, las nubes sonoras producen estructuras musicales que poseen la misma consistencia del "humo del cigarro". En *Pithoprakta* (1955-1956), por ejemplo, emplea las leyes de la teoría cinética de los gases propuestas por Maxwell y Boltzmann, en combinación con procesos estocásticos, para diseñar el macromovimiento de las nubes conformadas por los cientos de microdesplazamientos de alturas y timbres de cada uno de los instrumentos de la orquesta.

La creación de bloques y masas sonoras en Gyorgy Ligeti (1923), al contrario de las estocásticamente azarosas nubes sonoras de Xenakis, ocurre a partir de finos e infinitesimales procedimientos polifónicos:

> Hablando técnicamente, siempre me aproximo a la textura musical a través de la escritura de cada parte. Tanto *Atmosphères* [1961] como *Lontano* [1967] poseen una densa estructura canónica. Sin embargo, no es posible escuchar la polifonía, el canon. Se oye una especie de textura impenetrable, algo como el denso tejido de una telaraña. He conservado las líneas melódicas en el proceso de composición; éstas son gobernadas por reglas [contrapuntísticas] tan estrictas como las de Palestrina o las de la escuela flamenca; sin embargo, las reglas de esta polifonía son establecidas por mí. La estructura polifónica no es evidente, no se puede oír; permanece escondida en un mundo microscópico y subacuático, para nosotros inaudible. Yo lo llamo micropolifonía, ¡hermoso término![3]

[3] La cita de Ligeti está tomada de un artículo que Jonathan W. Bernard escribió para *Music Analysis.* Nuestras fotocopias no muestran ni el número de la revista ni el año de publicación.

De este modo, como demuestra Jonathan W. Bernard, Ligeti crea densas estructuras texturales a partir de una inaudible técnica compositiva que funciona sólo en un nivel operativo. Sin renunciar a un fundamento espacial, la música de Ligeti se aleja paulatinamente de la composición micropolifónica y se aproxima a una polifonía de "dibujo más geométrico" y polidimensional, en la que la complejidad rítmico-métrica de Machaut, Solage, Senleches, Ciconia y Dufay sirve de modelo.

> Bajo el concepto de "polidimensional" no entiendo aquí nada abstracto, sino la simulación acústica de una profundidad espacial objetivamente inexistente en la pieza musical en sí, pero que se genera en nuestra percepción como si de una imagen estereoscópica se tratara. Tales ilusiones acústicas las he realizado por primera vez en la pieza para clavecín *Continuum* (1968), influido por la obra gráfica de Escher. En obras más recientes, como en los estudios para piano *Désordre, Automne à Varsovie* y *Vertige,* esos modelos ilusorios se ponen de manifiesto con mayor claridad aún; también el pianista parece tocar con las dos manos a más de dos velocidades diferentes (Ligeti, 1996).

La polifonía polidimensional de Ligeti es patente en obras como el *Concierto para piano, Nonsense madrigals* y los *Estudios para piano,* todas ellas escritas en la segunda mitad de los años ochenta.

Espacio musical externo: la localización instrumental

La "localización instrumental"[4] consiste en la distribución en el espacio de los focos o fuentes sonoras que serán empleados por el compositor. Así, instrumentos, grupos de instrumentos u orquestas enteras, son distribuidos en áreas específicas, preconfiguradas o diseñadas ex profeso. En la localización instrumental la disposición de los focos sonoros adquiere una función estructu-

[4] Tomo el término que el profesor Julio Estrada emplea para denominar esta posibilidad en la composición (véase Estrada, 1984: 200).

ral dentro de la obra. Según Francis Bayer, en esta categoría de espacialidad musical podemos encontrar realizados tres diversos tipos de efectos músico-espaciales: 1] efectos de relieve sonoro, que son las sensaciones de profundidad sonora generadas por la distribución de los focos; 2] efectos de ubicuidad sonora, cuando se produce una misma información simultáneamente desde focos distintos y dispersos, y 3] efectos de *movilidad sonora*, cuando una información se desplaza por los diversos focos (Bayer, 1981:13-14).

En la historiografía músical aparecen numerosos ejemplos de localización instrumental. La encontramos, por ejemplo en los complicados artificios de la música medieval, como los *hoquetus*. Esta antigua técnica contrapuntística de los siglos XIII y XIV, profusamente practicada por los compositores de la escuela de Notre-Dame, consiste en introducir silencios en las diferentes voces, produciendo el efecto de una sola línea melódica emitida por varios cantantes dispersos en el espacio. Técnicas similares son empleadas en la actualidad en la música de algunas etnias. Por ejemplo, en la música de *sikus,* flautas de pan de los indígenas del altiplano peruano, la escala modal de cada pieza está repartida en un juego de dos flautas. Durante sus ejecuciones suelen repartir una escala a dos ejecutantes que se ubican separados uno del otro. Ejemplos similares los encontramos en la música de los conjuntos de gamelán de Indonesia, particularmente en Bali, en la música orquestal de los banda-linda del África Central, y especialmente en la música de xilófono del reino de Buganda, al sur de Uganda, donde

> es audible la rápida pulsación debida a la simultaneidad desfasada de dos secuencias melódicas [presumiblemente independientes, donde] el acoplamiento *(interlocking)* de ambos desarrollos en diferencia de fase produce en nuestros oídos una sola secuencia de elevadísima velocidad que llega a alcanzar una cifra de metrónomo de 600 (Ligeti, 1996).

Otro desarrollo de localización instrumental lo encontramos en el Renacimiento tardío. Durante los siglos XVI y XVII, los músi-

cos al servicio de la catedral de San Marcos aprovecharon la estereofonía derivada de la disposición arquitectónica de los coros que los ubicaba uno frente al otro. Después de las *Vísperas* (aproximadamente 1550) de Adrian Willaert (*ca* 1490-1562) los compositores venecianos desarrollaron una música vocal e instrumental donde la espacialidad de los *cori spezzati,* así como los ecos y las respuestas antifonales de voces e instrumentos, alcanzaron un punto culminante con los Gabrieli. Tiempo después Mozart, en su *Notturno* K. 286 para cuatro grupos (cada uno con dos violines, viola, cello, contrabajo y dos cornos) hace de los efectos de eco elementos estructurales (sobre todo en el *minuet*). La trompeta fuera de conjunto de la obertura 3 de *Leonora* de Beethoven; la *Séptima sinfonía, Lo celestial y divino en la vida del hombre* (1842) para dos orquestas de Louis Spohr; los cánones espacializados de la *Overture 1812* de Chaikovski; las distribuciones espaciales de los cinco grupos orquestales y ocho pares de timbales del *Tuba mirum* del *Requiem* (1837) de Berlioz, así como la escena del Grial del *Parsifal* (1882) de Wagner, son claros ejemplos del uso de esta técnica de composición durante el siglo XIX.

Ya en el siglo XX, Charles Ives (1874-1954) es uno de los primeros en realizar una espacialización de la distribución del conjunto orquestal en obras como *Unanswered question, A cosmic landscape* (1908) y el segundo movimiento de su cuarta sinfonía (1909-1916). Arnold Shönberg, por su parte, también planificó una distribución espacializada de los cuatro grupos orquestales del interludio de su inconcluso *Jacobsleiter* (*ca* 1917). Cuando éste se estrenó en Viena, en el año de 1961, se requirió un sistema cuadrafónico (como el propio compositor propuso en 1944) y se colocaron altavoces alrededor de la sala para reproducir el sonido de la orquesta.

A mediados de siglo la aparición de la música concreta y electrónica generó un cúmulo de nuevos recursos técnico-composicionales donde el espacio, vía la exploración estereofónica a dos y más canales, ocupó un lugar fundamental. La experiencia electroacústica coadyuvó al desarrollo de la espacialidad en la música del serialismo integral. La escuela serialista de Darmstadt fundamenta su proyecto, de naturaleza positivista, en la arraigada concepción que ve a la música como una sumatoria o cúmulo de

parámetros, más o menos independientes, susceptibles de ser trabajados de manera individual durante el proceso de composición. De este modo, al corpus paramétrico comúnmente aceptado en la música occidental, es decir, la altura, el timbre, la duración y la intensidad, se agrega un quinto parámetro que entraría en juego en su furor estructuralizante: el espacio.

Karlheinz Stockhausen (1928) es uno de los representantes de esta escuela que con mayor avidez y consistencia emplea la localización instrumental en sus obras. *Gesang der Jünglinge* (1955-1956),[5] para grupos de cinco altavoces dispersos, inaugura el espacio como nuevo objeto de la hipercodificación paramétrica del serialismo integral. En *Gruppen* (1955-1957), para tres orquestas, el sonido es puesto en rotación triangular. Los desfasamientos agógicos y dinámicos entre cada orquesta, así como la repetición de la misma estructura armónica que se desplaza por cada punto, proveen a la obra de una peculiar sensación de profundidad, al tiempo que producen sutiles variaciones tímbricas. *Carré* (1959-1960),[6] para cuatro orquestas y cuatro coros, toma como punto de partida la reverberación y fluctuaciones sonoras de una sala donde la rotación circular del sonido es complementada con cruzamientos vertiginosos de un extremo a otro. *Kontakte* (1959-1960), para sonidos electrónicos, piano y percusión, aprovecha los medios electrónicos para concentrarse en las velocidades del desplazamiento del sonido por los altavoces y los recursos derivados de éstos, como el efecto Doppler, que utiliza de manera estructural.[7] En *Ensemble* (1967), obra hecha en colectivo con los discípulos de su seminario en Darmstadt, agrega a la espacialización de focos sonoros la posibilidad de una escucha móvil, al permitir al público deambular libremente durante la ejecución. *Hinab-Hinauf* (1968), presentada durante la Expo 70 en Osaka, incluye un

[5] Esta obra fue pensada para ser estrenada en la catedral de Colonia.

[6] En realidad esta obra fue terminada por quien en ese entonces era todavía su colaborador: Cornelius Cardew.

[7] Un ejemplo más depurado del empleo del efecto Doppler lo ofrece Aldo Brizzi (1960) quien, en obras como *Il libro de l'interrogazione poetica,* pone un sonido a viajar vertiginosamente por cada uno de los altavoces colocados alrededor del auditorio, articulando la estructura musical a partir de la manipulación de los sonidos resultantes.

pequeño *ensamble,* electroacústica y proyecciones fílmicas y lumínicas en un auditorio esférico. *Fresco* (1969), meditación de "sonidos de muros", fue ejecutada en tres salas distintas del *Beethovenhalle* de Bonn por cuatro orquestas divididas en grupos "característicos" colocados en fila a lo largo de un muro, ángulo o esquina. Se trataba de una exploración de las resonancias de las diversas habitaciones donde se encontraban los músicos. Para coordinar los grupos que no tenían posibilidad de comunicación directa, se recurrió a una partitura regulada por medidas cronométricas que organizaban los eventos musicales y que se prolongarían durante las cinco horas que dura la obra. *Tunnel-Spiral* (1969) para lector, campanas japonesas y receptor de onda corta, es una especie de galería acústica diseñada en el *Los Angeles Junior Arts Center,* integrada por un túnel acústico provisto de un dispositivo de *delay* que reproduce y retarda los sonidos en un continuo movimiento rotatorio en espiral. *Sternklang* (1971) es una "música de parque" para cinco grupos de cuatro músicos cada uno, con dotación no específica, dispuestos "planetariamente" alrededor de un percusionista central. Con esta obra escrita para ser ejecutada "durante una veraniega noche de luna llena", Stockhausen se inicia en la composición para espacios abiertos. A fin de resolver los particulares problemas de coordinación que planteaba la flexibilidad en su escritura, así como la gran distancia que separaba a un grupo de otro, se recurrió a señales sonoras, al percusionista central como punto de referencia para pasar de un módulo a otro, así como a "corredores" que portaban de un grupo a otro indicaciones y materiales para continuar la obra. En *Ylem* (1972), para *ensamble* de 19 o más ejecutantes, se emplean puntos sonoros móviles asumidos por los instrumentistas capaces de desplazarse en el espacio. En *Licht,* megaópera cuya duración total se proyecta llegará a las 24 horas, y que el autor planea concluir en el año 2005, Stockhausen desarrolla varios conceptos espaciales como la octofonía: cubo sonoro en cuyo centro se sitúa el auditorio. En cada vértice del cubo se colocan altavoces que permiten desplazamientos y rotaciones sonoras en todas las direcciones.[8]

[8] Para una descripción más acuciosa de la música de Stockhausen véase Maconie (1976).

Por su parte, Iannis Xenakis, declarado enemigo del serialismo integral y de los principios que éste sustenta, se fundamenta en una poética de extracción pitagórica al emplear la localización instrumental en obras como *Duel* (1959), juego para dos orquestas pequeñas; *Stratégie idemant* (1959-1962), para dos orquestas; *Terretektorh* (1965-1966), para orquesta de 88 instrumentos esparcidos entre la audiencia; *Polytope de Montréal* (1967), espectáculo de luz y sonido para cuatro orquestas; *Nomos gamma* (1967-1968), para orquesta de 98 instrumentos dispersos entre el público; *Persephassa* (1969), para seis percusionistas que rodean al público, y *Polytope de Cluny* (1972), espectáculo espacial para cinta electrónica de siete canales y luz.

El compositor italiano Luigi Nono (1924-1992) desarrolla su propia reflexión en torno al espacio musical y la localización instrumental:

> Tres ejemplos: ver cómo Gaudí construyó la pequeña iglesia que se encuentra a treinta kilómetros de Barcelona con tres elementos: piedras grandes, piedras más pequeñas, cerámica coloreada y plomo. Ver cómo Musil construyó *L'homme sans qualités:* no por medio de los procedimientos narrativos a la Tolstoi, sino incorporando tiempos diferentes, líneas diferentes, grupos de personajes diferentes [...] ver cómo Tintoretto escapa a la perspectiva del Renacimiento recurriendo al espíritu de Venecia, a sus diferentes culturas, y ver cómo rompe el centro valiéndose de una concepción policéntrica, con signos, rupturas, colores: él compone diferentes momentos en el espacio, diferentes espacios, diferentes profundidades [...] es como escuchar ahora a la gran escuela veneciana, aquella de la catedral de San Marcos, de los Gabrieli y Willaert; se escuchan espacios distintos, tiempos distintos, señales distintas [...] el espacio se convierte así en elemento composicional. No se sabe cuándo comienza, cuándo termina... no se lo comprende sino después (Albera, 1987).

Nono emplea el espacio de manera estructural en obras como *Composizione No. 2* (1958-1959) y, ya fuera del ámbito serialista, en su genial homenaje a Andrei Tarkovsky, *No hay caminos, hay que caminar* (1987), para siete grupos instrumentales. En *Stream* (1993) Gualtiero Dazzi (1960) realiza una espacialización de la poética del unísono de Giacinto Scelsi (1905-1988).

En México encontramos ejemplos de este tipo de escritura musical en el *Homenaje a Samuel Beckett,* para tres coros dispuestos en forma de triángulo, de Mario Lavista (1943); *Nocturno de la estatua,* para narrador, dos coros y conjunto instrumental (divididos en dos grupos) y los *Misterios eleústicos,* para orquesta con percusión y trompeta fuera de escena, de Federico Ibarra; así como en *Canto naciente,* para octeto de metales dispuesto en forma de cubo que rodea tridimensionalmente al público, de Julio Estrada (1943) y, más recientemente, en su cuarteto de cuerdas *Ishini'ioni* (1984-1990) (véase Estrada, 1984:200).

El cuadro propuesto no pretende agotar todas las clases de utilización del espacio que ha hecho la música del siglo XX. Hemos tratado de establecer las coordenadas técnico-composicionales en las cuales se inscribe la plurifocalidad de Llorenç Barber.

III. EL LENGUAJE DE LA MÚSICA PLURIFOCAL

EN EL CAPÍTULO PRECEDENTE REVISAMOS algunas de las poéticas del espacio desarrolladas en la música contemporánea. Podríamos decir, en una primera instancia, que el lenguaje de la música *plurifocal* de Llorenç Barber fusiona las diversas técnicas compositivas arriba expuestas. Sin embargo, esta fusión se inserta en un nuevo contexto, insólito, que distingue la música de Barber del resto de la producción músico-espacial del siglo XX. Este nuevo contexto está constituido por la original idea de hacer de la ciudad el objeto de la composición musical. La escritura de Barber se orienta a producir los fenómenos acústico-perceptivos y estéticos que hemos enumerado como características fundamentales de la plurifocalidad.

LA CONFIGURACIÓN URBANA Y EL ESPACIO MUSICAL PREVIO EN LA MÚSICA PLURIFOCAL

A diferencia de las músicas espaciales vistas en el capítulo anterior, donde la distribución espacial de los puntos sonoros no era más que la extensión de una poética compositiva que prioriza criterios no espaciales, la música plurifocal de Llorenç Barber surge de la propia distribución casual de puntos, así como de las características y configuración de los espacios urbanos sobre los cuales crea su música.[1] Cuando el autor, papel pautado en mano, se dispone a componer para una ciudad, se encuentra con distribucio-

[1] "Mis músicas campaneras nacen pegadas al *topos* de manera determinante (también formalmente). Un *topos* que además es irregular poso de siglos. Una mú-

nes instrumentales, así como con condiciones urbanoacústicas establecidas de antemano que no responden a ningún criterio musical y que no pueden ser corregidas sustancialmente para su adecuación a un proyecto de esta naturaleza. La composición de un concierto de ciudad presupone un estudio preciso y detallado de las condiciones acústicas del espacio citadino: su orografía y urbanización, la capacidad de resonancia de sus calles —derivada de los materiales de fachadas y techos—, así como de la distribución y potencia de sus campanarios y de la sonoridad y textura de cada una de sus campanas. Para esto último es menester medir con exactitud la embocadura de cada campana y determinar con precisión la orientación general del campanario y de sus campanas más importantes. En el caso de los conciertos en los que intervienen focos sonoros móviles o susceptibles de ser transportados, es indispensable determinar, a partir de criterios acústicos, el punto de la ciudad más adecuado para su ubicación y su posible desplazamiento. Es necesario recordar que ninguna ciudad tiene la misma distribución de fuentes sonoras, del mismo modo que ningún campanario suena igual a otro, por lo que cada ciudad propone dificultades y escollos particulares. Para componer sobre un espacio urbano se requiere el procesamiento de los datos recogidos en investigaciones urbanoacústicas. Después del trabajo de campo *in situ,* el autor transfiere el proceso compositivo a la virtualidad del mapa de la ciudad. En el plano traza líneas, puntos de intersección, segmentaciones del espacio urbano y asociaciones posibles de sus focos sonoros. El mapa hace posible el trabajo de composición especulativa. En precario equilibrio entre la abstracción estructurante y la experiencia fonoetológica (referente al estudio del comportamiento del sonido en los espacios abiertos), el autor se entrega a una actividad creadora en la cual la configuración propia de la ciudad le sugiere el lenguaje y las estructuras musicales apropiados. Es aquí donde se establecen los sectores, es decir, grupos de campanarios y focos sonoros que integran las

sica, pues, tópica y vernacular toma cuerpo a partir de mi cronometrada partitura conformando distancias, timbres, alturas y proyecciones, convirtiendo barrios y plazas en tubos o cajones que transportan y conforman complejos sonidos [...] (Barber, s./f.9).

diversas secciones de la macroorquesta, y se determinan los solistas, casi siempre las más grandes catedrales o los grupos instrumentales designados para tal efecto.

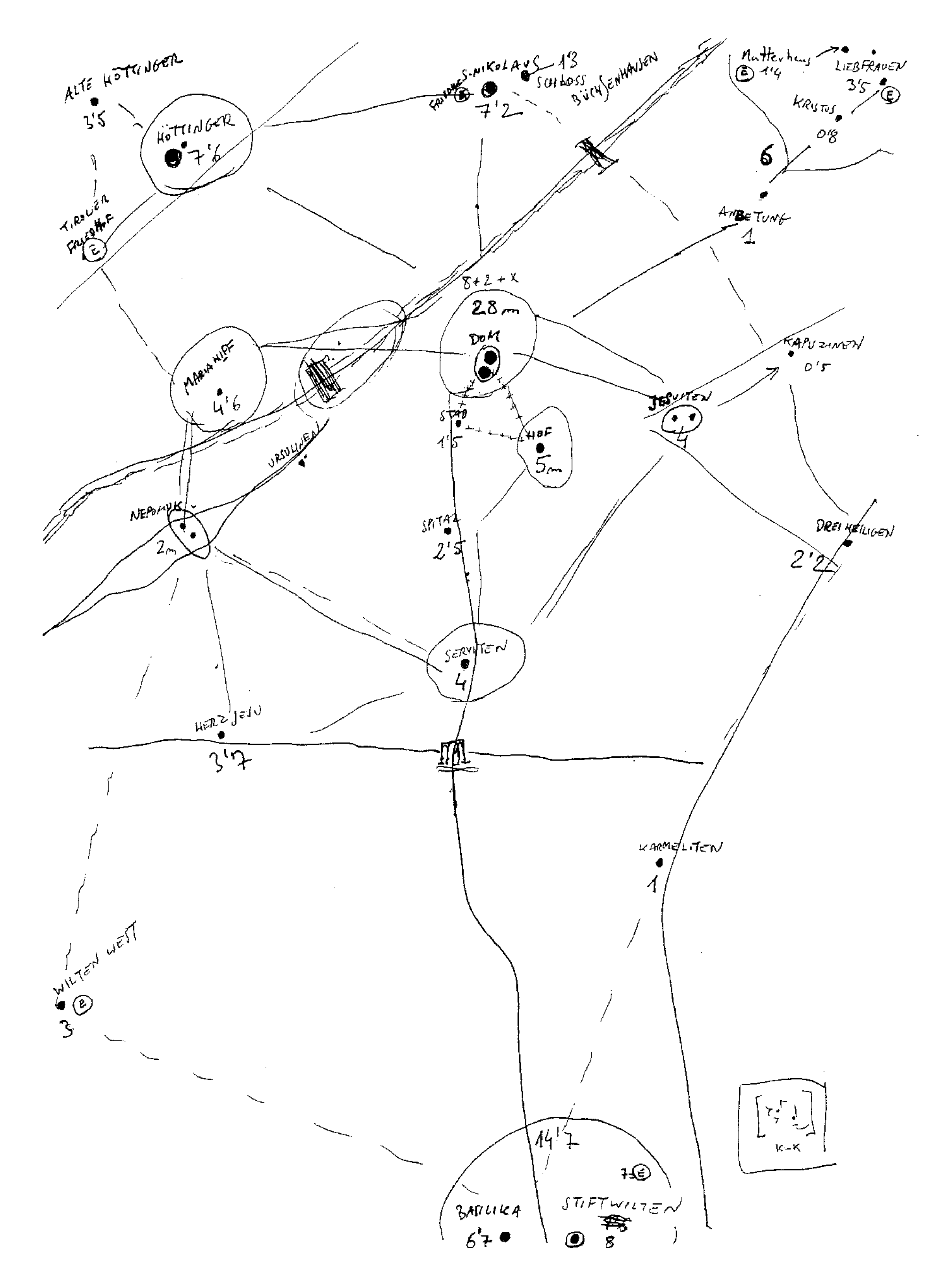
Algunos ejemplos interesantes del trabajo compositivo sobre planos son los que Vèrtex publicó en su colección de partituras de música contemporánea.[2] Se trata del trabajo sobre el espacio musical previo a los conciertos *Campanae Oenipontonae* (Innsbruck, Austria, 14 de agosto de 1993), *Toccata con e senza fuga* (Pollenza, Italia, 24 de junio de 1993), *Vaniloquio campanero* (Cholula, 27 de noviembre de 1993) (ejemplos 1 y 2):

De un modo similar se definen los cronometrados desplazamientos de los focos móviles. El cronometraje, así como la extensión y la amplitud cinética, se establecen atendiendo las siguientes variables:

- La posibilidad cinética de los focos móviles: campanas y carillones sobre ruedas (sobre pesados camiones), flotantes (sobre barcas o plataformas acuáticas) o volantes (los enormes péndulos-campanas de los conciertos *De sol a sol*), bandas, bocinas, fuegos de artificio, etcétera.[3]
- La extensión y características del espacio sobre el cual se desplazarán: pendientes, superficies planas, medios acuático-fluviales y espacios aéreo-pendulares (campanas volantes) y aéreo-expansivos (fuegos artificiales).
- La coordinación y armonización de las áreas de desplazamiento de los focos con los espacios destinados a los espectadores. Como ejemplos observemos los planos cinéticos debidamente cronometrados de *Bells and boats* (Groningen, Holanda, 1996) y *Alberomundo* (Alicante, 24 de septiembre de 1995) (ejemplos 3a, 3b, 4a, y 4b):

[2] *Tres Ciutats;* Colección de música contemporánea núm. 43, Mataró, Vèrtex.

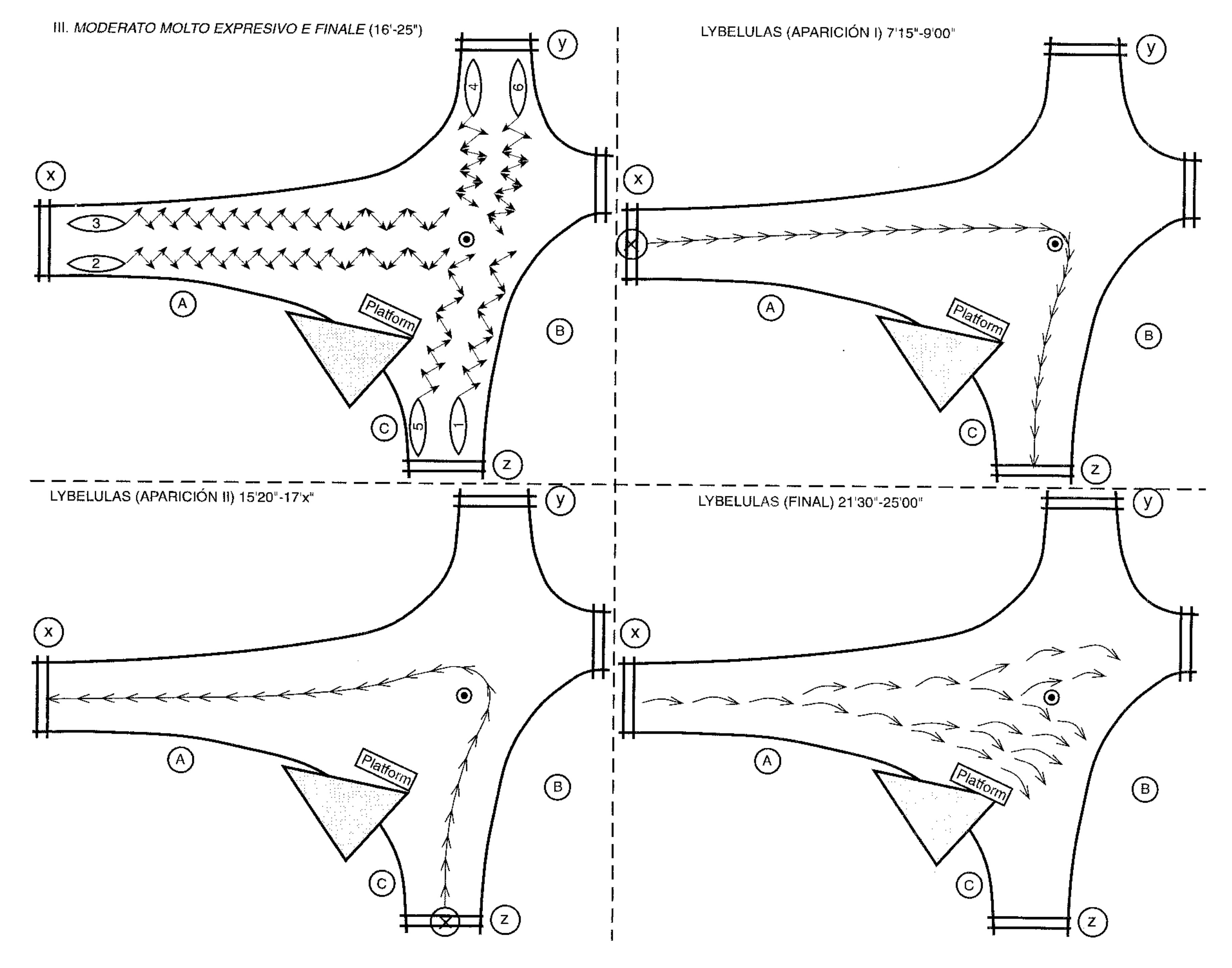
[3] *Gran Vía,* proyecto a realizarse en 1998 en la arteria mayor de la ciudad de Murcia, propone emplear fuentes motorizadas (eternas enemigas de los conciertos de ciudades): motos, autos, ambulancias, camiones, patrullas, vehículos de bomberos y helicópteros. Estos se desplazarán, cronometradamente a velocidades distintas reguladas como siempre, a lo largo y ancho de los seis carriles de esta avenida, en contrapunto con focos estáticos como campanas, bandas, fuegos de artificio, etcétera.



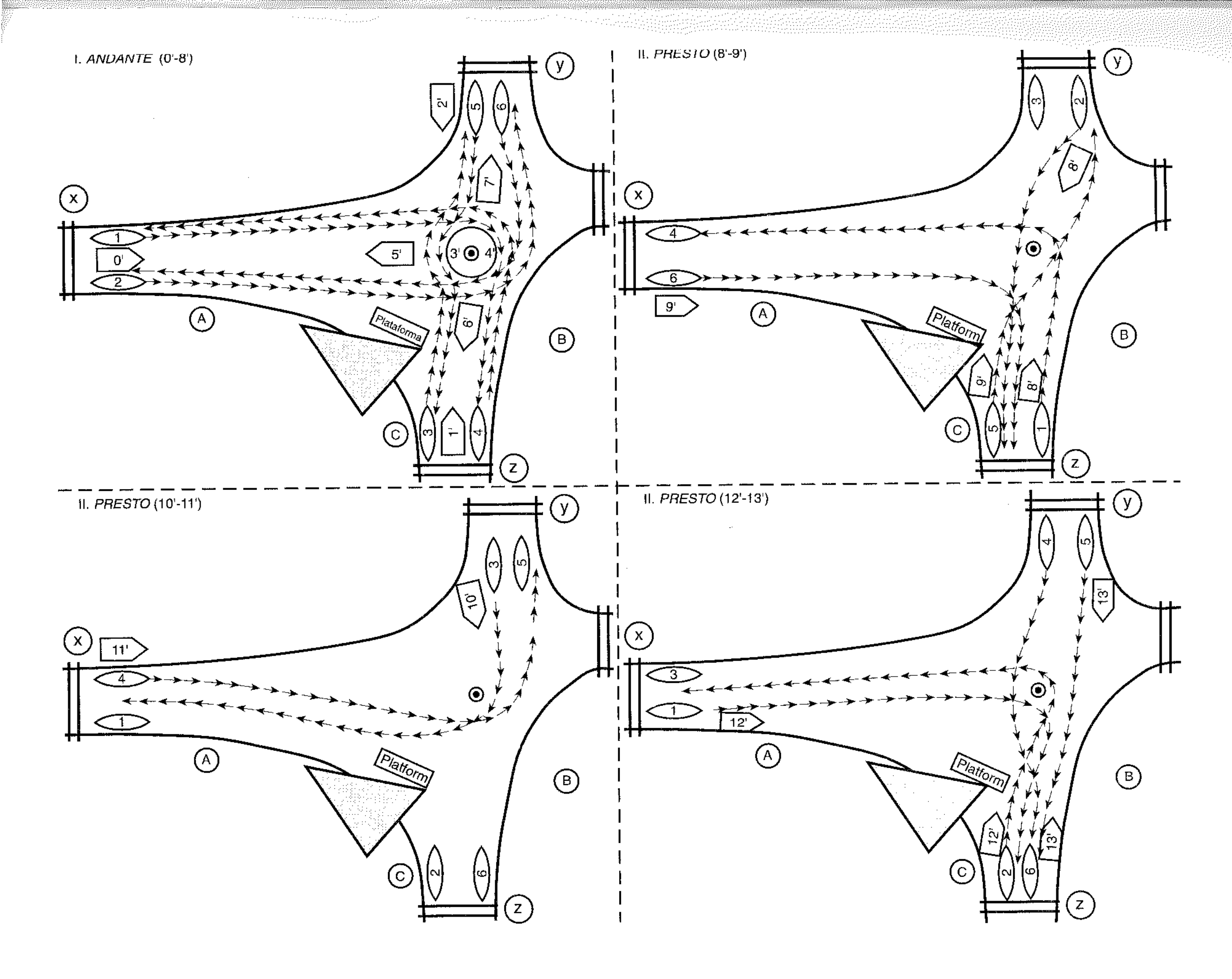
Ejemplo 1. *Campanae Oenipontonae* (Innsbruck, Austria, 1993).



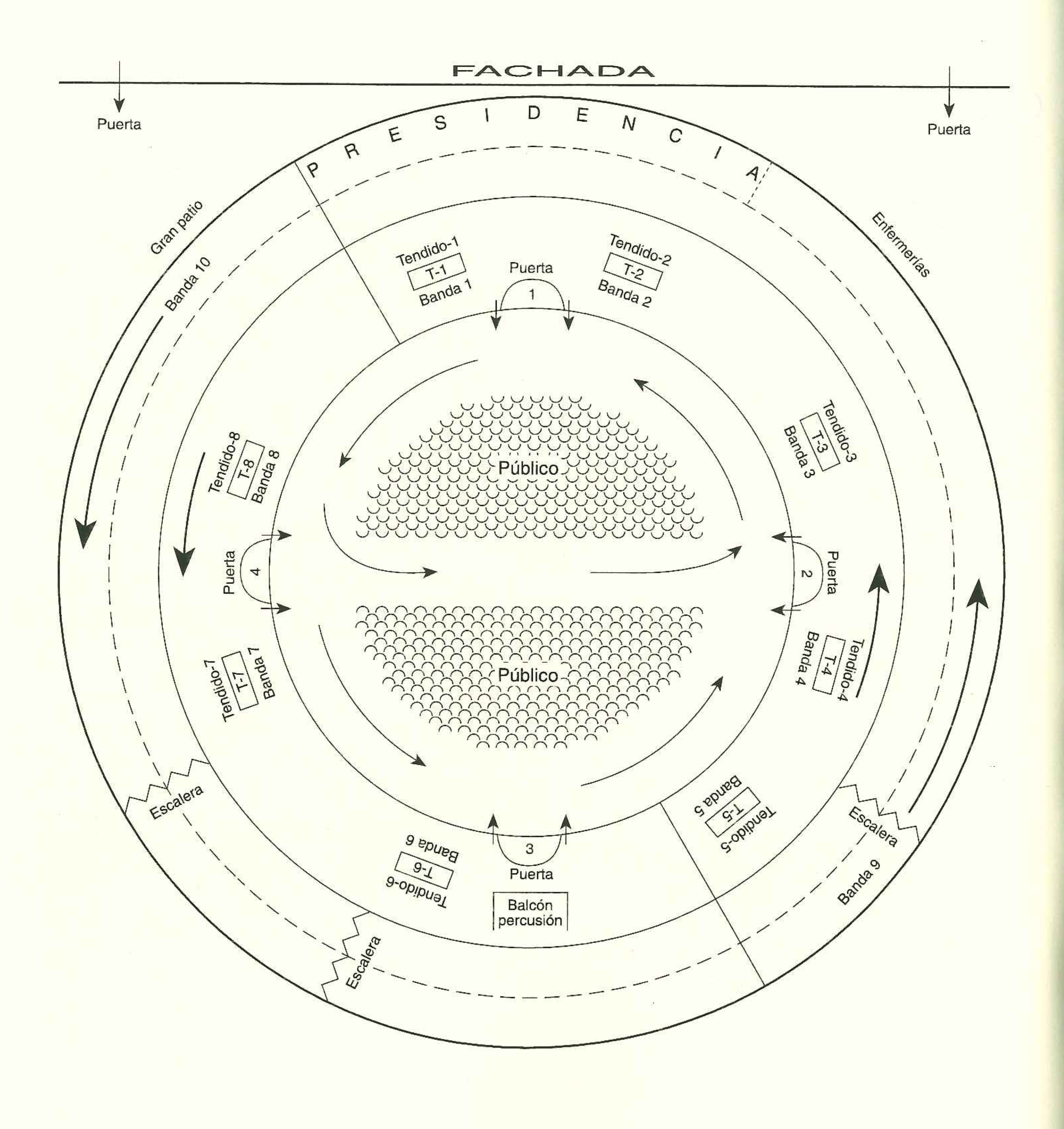
Ejemplo 2. *Toccata con e senza fuga* (Pollenza, Italia, 1993).



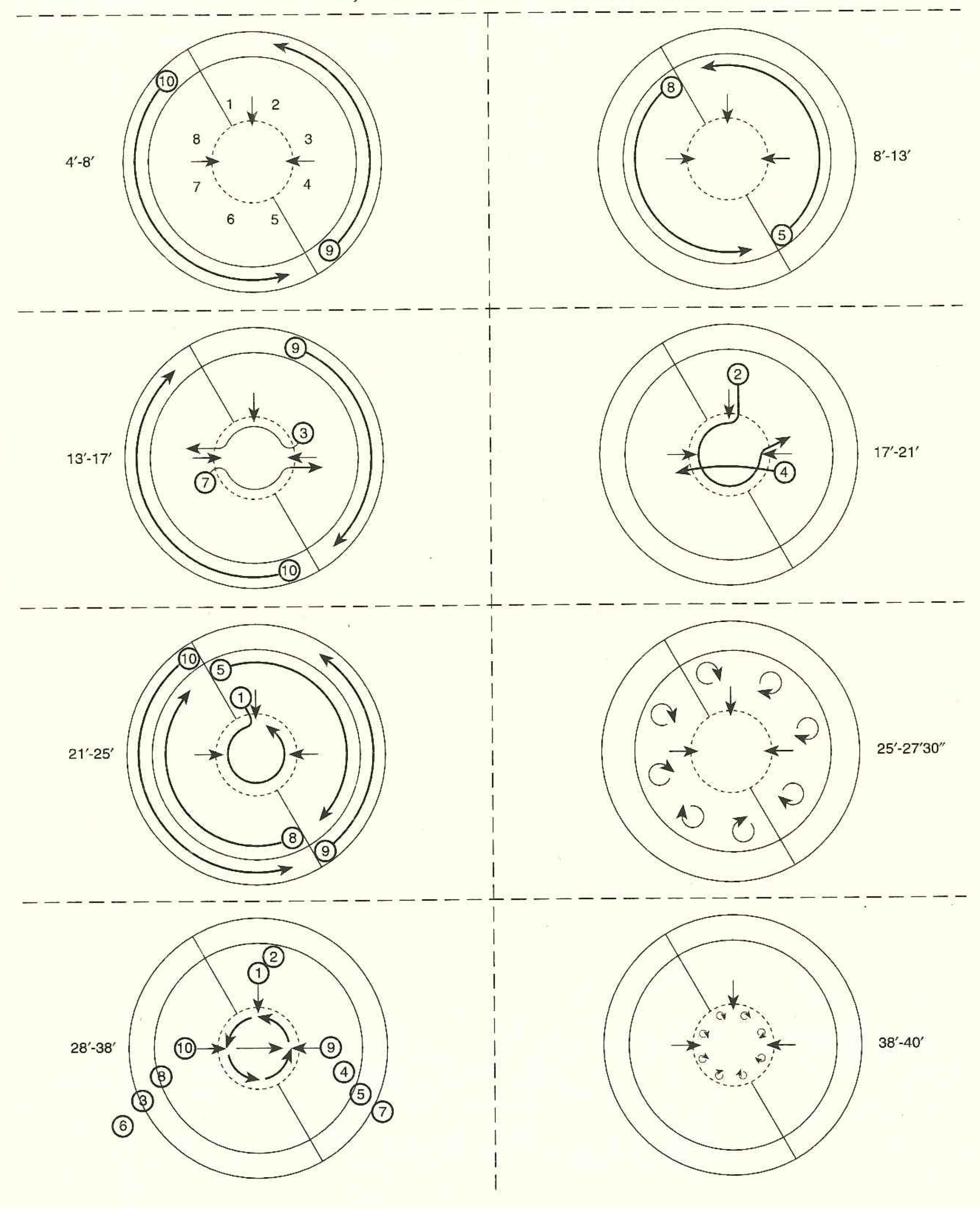
Ejemplo 3a. Plano cinético cronometrado de *Bells and boats* (Groningen, Holanda, 1996) 0'-13'



Ejemplo 3b. Plano cinético cronometrado, *Bells and boats* (Groningen, Holanda, 1996) 16′-25′.



Ejemplo 4a. Plano de la Plaza de toros de Alicante, *Alberomundo* (Alicante, 24 de septiembre de 1995).



Ejemplo 4b. Plano cinético: movimiento de los focos sonoros (bandas) en *Alberomundo* (Alicante, 24 de septiembre de 1995).

Todo este trabajo, recordamos, se realiza a partir de diseños que, diría Barber, "la ciudad misma te susurra al oído". Si bien los mecanismos compositivos sobre el espacio musical previo revisados en el capítulo anterior partían de coordenadas espaciales cualesquiera, las premisas y materiales pertinentes en la música plurifocal de Barber son determinados por el mismo espacio donde sonará la composición. Componer "para" una ciudad significa componer "con" la ciudad.

Por último, debemos mencionar otro tipo de trabajo espacial en la música de Barber. Algunas partituras ofrecen un singular ejemplo de composición topológica en el sentido que dan los recientes estudios intertextuales en la musicología contemporánea.[4] Según éstos, un texto musical puede hacer referencia a otros textos musicales, estilos o géneros completos, por medio de fragmentos musicales, *topoi*, tipificados y reconocibles. Los *topoi* se integran como estructuras funcionales dentro de la obra musical, pero indefectiblemente remiten a los textos, estilos o géneros de procedencia. Una de las principales características de los *topoi* es su potencial de preservar algunas de las características de los textos de origen e imprimirlas al nuevo texto para combinarlas con aquellas de la nueva obra. En los conciertos de ciudades de Barber se dan tres tipos de *topoi*.

Citas. Cuando toma alguna música emblemática de la ciudad para la cual compone y articula toda la estructura rítmica de la obra a partir de los rasgos característicos de ésta.

Genéricas. Se dan con mucha frecuencia en los conciertos de campanas cuando algunas de las configuraciones rítmicas resuenan en el inconsciente colectivo y son asociadas con ciertas sonoridades características de antiguos toques de campanas. Es sabido que las campanas de las iglesias funcionaron como una esencial voz comunal de grupos y sociedades. A pesar de que esta noble tarea se extinguió penosamente hace algún tiempo, la compleja codificación de los toques de campanas, por lo menos en sus rasgos más generales, aún yace en cierta memoria histórica que

[4] Véanse Tarasti (1994), Ratner (1980) y Grabocz (1993).

se niega a abandonarnos.[5] Durante los conciertos de ciudades esta memoria es rescatada y puesta al día. Las asociaciones entre estructuras rítmicas y los contenidos de mensajes de antiguos códigos de toques de campanas suelen ir en dos sentidos, amplios y generales: a] entidades rítmicas que son asociadas con el tipo o género de toques de campanas de días de fiesta, y b] entidades rítmicas que son asociadas con el tipo o género de toques de campanas de ceremonias fúnebres.

Sin ser intencionadas ni conscientes en la mayoría de los casos, las correlaciones se han mostrado harto eficaces.

Textuales. Se originan en la composición para bandas. En los conciertos de ciudades en los que intervienen bandas Barber emplea como material básico para la participación de los "complejos móviles disciplinados" textos preexistentes de su propia autoría: la marcha *Entrada al paraíso,* la marcha *Pietas*, etcétera. Sin embargo, estas obras rara vez se tocan de manera íntegra. En su lugar se eligen algunos *topoi* característicos: el *incipit,* el final, la sección de acompañamiento, etcétera. En el transcurso de la obra Barber encasilla cada *topoi* en alguno de sus característicos anillos de repetición, los que trabaja cronometradamente, con técnicas similares a las que emplea para las campanas.

Realización del espacio musical externo en la música plurifocal

La duración de cada partitura para ciudad de Llorenç Barber se determina "a escala" según las dimensiones del espacio. Sin embargo, no es concebible un concierto de ciudad inferior a 20 minutos de duración. A su vez, la sintaxis barberiana parte de rítmi-

[5] Como el propio compositor afirma, "el hombre es habitante del sonido. Lo habita como el tiempo y el espacio. Y la campana, delimitando éstos, cumplía función de régula hasta hace poco. Tan poco, de hecho, que todavía su son conforma nuestro más íntimo y misterioso referente. Las campanas hieren con su temblor los nacimientos, sudores del trabajo, desposorios, fiestas, desgracias, encuentros con lo allende (*Angelus*, consagración, etc.), en la sequía llaman a la lluvia, en la tormenta el rayo evitan, en la oscuridad guían, e incluso, en algunas comunidades acompañan la agonía y el tránsito del moribundo" (Barber, 1996, 2:2).

cas sencillas, todas ellas encapsuladas dentro de infinitos anillos que se repiten una y otra vez, recordando toques, anuncios o llamadas, desplazándose y avanzando a marchas forzadas por la ciudad, trazando, casi con fatiga, los planificados diseños macroestructurales del autor:

> Es siempre una música "sencilla", pues sólo la sencillez, como lo sabemos bien los minimalistas (y nos lo recuerda Heidegger) "conserva el enigma de lo perenne y de lo grande: penetra de golpe y sin intermediarios en el hombre, pero requiere sin embargo una larga duración". Así pues los *tuttis,* solos, pedales y *fugatti* que constituyen la pieza se toman su tiempo. La ciudad requiere de muchos y largos minutos para auscultarse adecuadamente, (Barber, 1991).[6]

El musicólogo finés Eero Tarasti ha escrito que la música minimal, en la medida en que no articula un discurso lineal de tensiones y resoluciones, ni de desarrollo o confrontación directa de temas o unidades musicales elementales (actantes), es una música antinarrativa.[7] Efectivamente, los procesos de desfasamiento gradual sobre los cuales descansan buena parte de los minimalismos musicales producen obras continuas, distensas y fluidas, provistas de un hálito de perpetuidad que hace que el principio y el final de cada obra, momentos esenciales de toda narración, den lugar a una música perenne.[8] En este sentido, la escritura para ciudades de Barber es más que antinarrativa, es *stásica*. Es una música de yuxtaposición en la que amplias unidades independientes (de 5 a 30 minutos de duración) se concatenan, encabalgan u oponen entre ellas, con diversos procedimientos, sin articular unidades discursivo progresivas ni los grandes bloques sintagmáticos continuos del desfasamiento gradual. Es una música atomizada, de grandes bloques sintagmáticos individuales e independientes; es una música de unidades musicales stásicas.[9]

[6] También lo dice Luigi Nono: "Yo no creo en la escucha inmediata, en la visión o lecturas inmediatas. Yo creo en la necesidad de penetrar lentamente al interior de los fenómenos" (Albera, 1987:19).

[7] Véase Tarasti, 1994.

[8] En ejemplo más claro es la música de Steve Reich.

[9] El principio *stásico* del minimalismo *heterorrepetitivo* de Barber no es asimilable en cuanto nos aferramos a un *deber ser* musical abstracto e indeciso: "pero

A continuación presentamos algunos de los procesos y recursos compositivo-espaciales más importantes empleados en los conciertos de ciudades de Barber, que tienen que ver con el desarrollo del espacio musical externo.

Introducciones

Roland Barthes decía que todo inicio es una especie de exorcismo: "en cada uno de nosotros hay una solemnidad aterradora relacionada con romper el silencio". No resulta difícil imaginar que cuando el discurso pretende envolver a toda una ciudad, el espanto es mucho mayor.[10] Iniciar un *concierto de ciudad* no significa romper con el silencio. Significa romper con el ruido urbano y con la rutina que lo genera. La introducción tiene función de llamada. Por lo regular la convocatoria comienza por la periferia, bordea la ciudad y se interna en ésta, hasta llegar al centro; ningún punto debe dejar de ser convocado. Los primeros toques de llamada se densifican paulatinamente hasta convertirse en repiques festejantes que dan por hecho que la ciudad ha comenzado su con-

[en *Alberomundo* (Alicante, 24 de septiembre de 1995)] el sorprendente inicio y el incesante y calculado movimiento de las agrupaciones por los tendidos y en la arena —el 'albero'—, entre el público [*sic*], no bastaban para afianzar musicalmente la obra como un *'todo'* que valiese más que la 'suma de las partes', que *debe ser* toda composición" [cursivas nuestras] (Iges, 1995:37). En este caso, el crítico José Iges, 1) confunde las *unidades musicales stásicas* con sumandos de una sumatoria defectuosa y 2) echa de menos las identidades *actanciales* (motívico-temáticas o de cualquier otra clase) que proveen de continuidad y congruencia a los desarrollos de *unidades discursivo progresivas* correspondientes a un pensamiento musical de naturaleza narrativa.

[10] Quizás el comienzo más angustioso fue el de *Concierto de vísperas* —música para un eclipse solar— (Oaxaca, México, 9 de julio de 1991). En éste, tras dar la señal de inicio, en vez del acompasado tañer de las campanas, un desconcertante silencio que se extendió por varios interminables minutos envolvió la ciudad. Después, súbitamente, la obra emergió tal como había sido planeada, sonando justamente los ritmos escritos para el minuto y segundos que habían transcurrido en silencio. Nadie fue capaz de explicar cabalmente el largo lapsus del comienzo. Quizá la mágica relación con el sonido de las campanas de los intérpretes (de extracción indígena en su mayoría), pudiera explicar que ningún campanario se atreviera a romper el silencio hasta que llegó el turno a un campanario periférico a cargo de un percusionista profesional de la ciudad de México. Tras él (protagonista del exorcismo), todos sonaron en su exacta ubicación temporal.

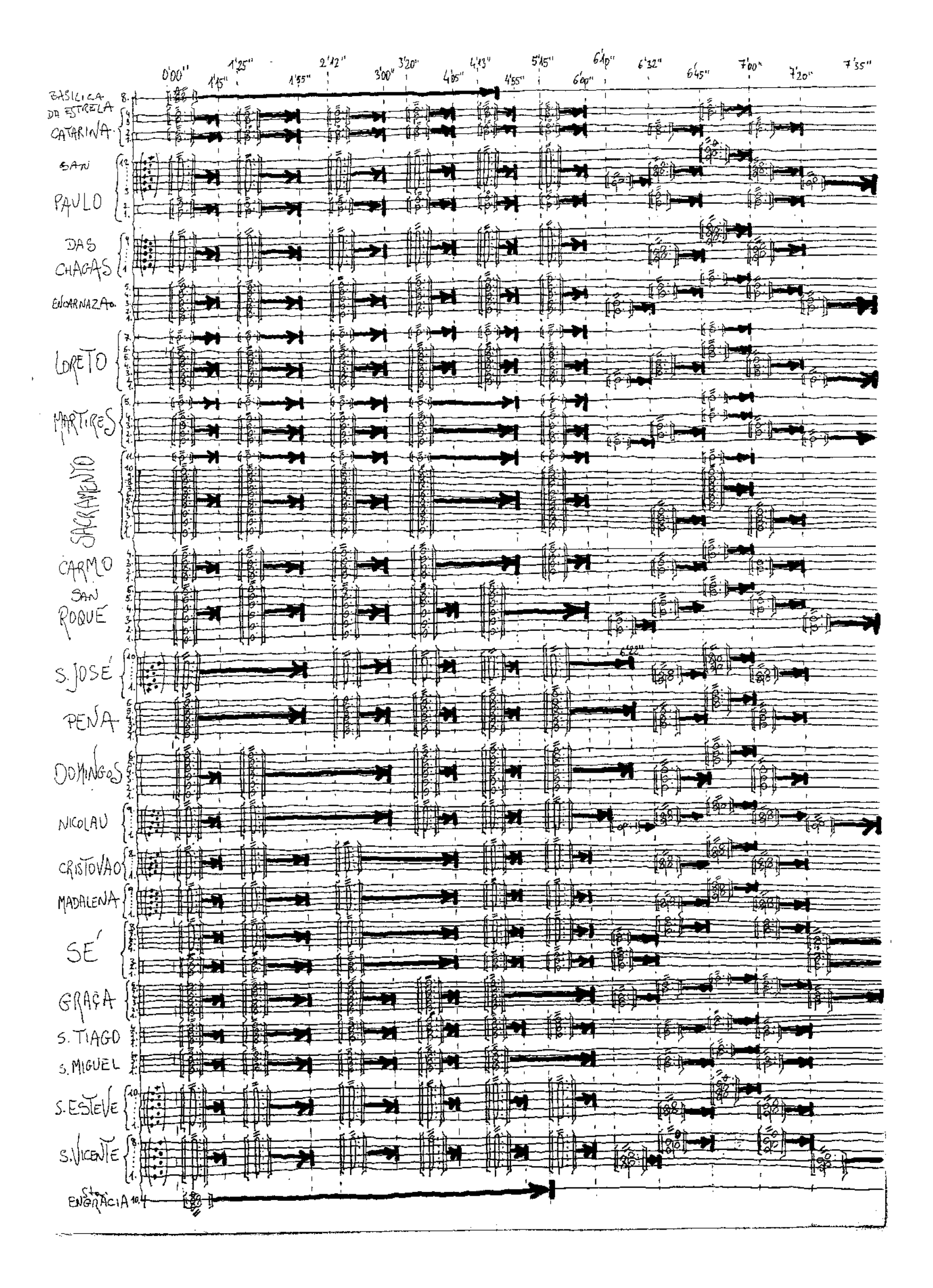
cierto, que por unos minutos la ciudad se transforma en una suerte de aletargado daguerrotipo que ésta hace de sí misma. Sin embargo, Barber escribe procesos introductorios diversos en directa relación con la dimensión y las características del espacio urbano. En *Gaudeamus igitur* (Granada, 9 de octubre de 1992) y *Omnem terram* (Lisboa, 1 de junio de 1996), por ejemplo, la extensión extrema de la ciudad, así como el gran número de campanas, obligaron a comenzar con un *tutti* de trémolos (repiques). *Pulsante fragor* (Jerez, septiembre de 1996) inicia con un *glissando* general[11] descendente que se repite durante diez minutos. *Concierto de ánimas* (Ciudad Rodrigo, 1-2 de noviembre de 1996) comienza con entradas sucesivas de *clusters* suspensores.[12] *A solis ortu* (Valencia, 9 de octubre de 1988) inicia con gigantescos *clusters* individuales de toda la ciudad que se articulan una sola vez, a intervalos de tiempo variables. Entre cada uno de ellos, una sola campana, cada vez de un foco distinto, se queda percutiendo un trémolo (ejemplos 5, 6, 7).

En el caso de los conciertos que incluyen bandas y tambores, se incorporan en las introducciones largos pedales sobre una sola nota a manera de afinaciones, así como redobles de tambores.

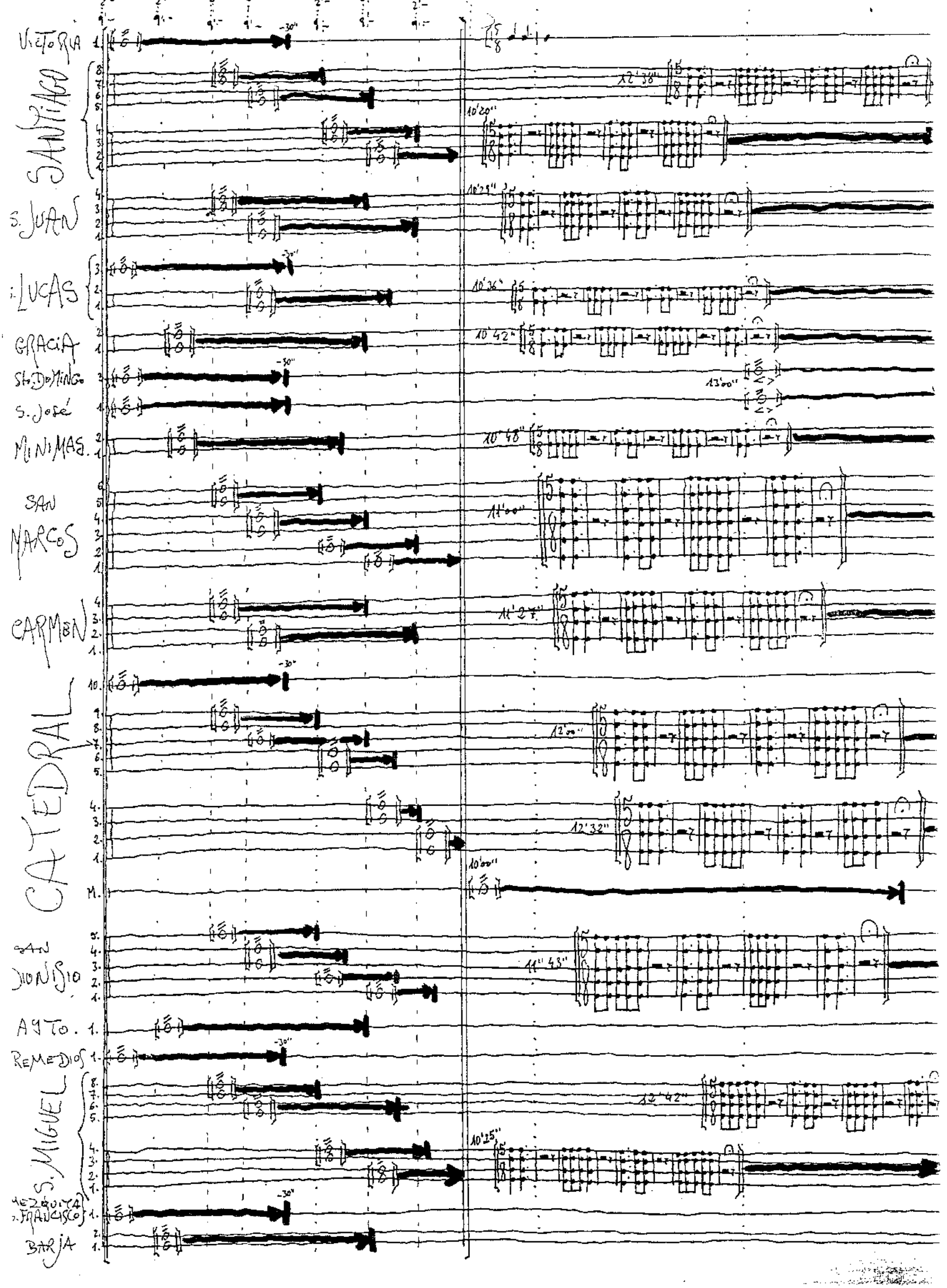
Hoquetus

Como se explicó antes el *hoquetus* es una antigua y extendida técnica de composición espacializada que consiste en producir una sola entidad lineal (la mayoría de las veces melódica) por medio de dos o más fuentes sonoras dispersas en el espacio. Barber incorpora esta técnica al generar unidades rítmicas emitidas por dos o más campanas, por dos juegos de campanas o bien entre las torres de un mismo campanario. En ocasiones Barber escribe *hoquetus* donde la superposición de ritmos binarios y ternarios crea entidades dinámicas de gran inestabilidad, por ejemplo *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990) (ejemplos 8, 9):

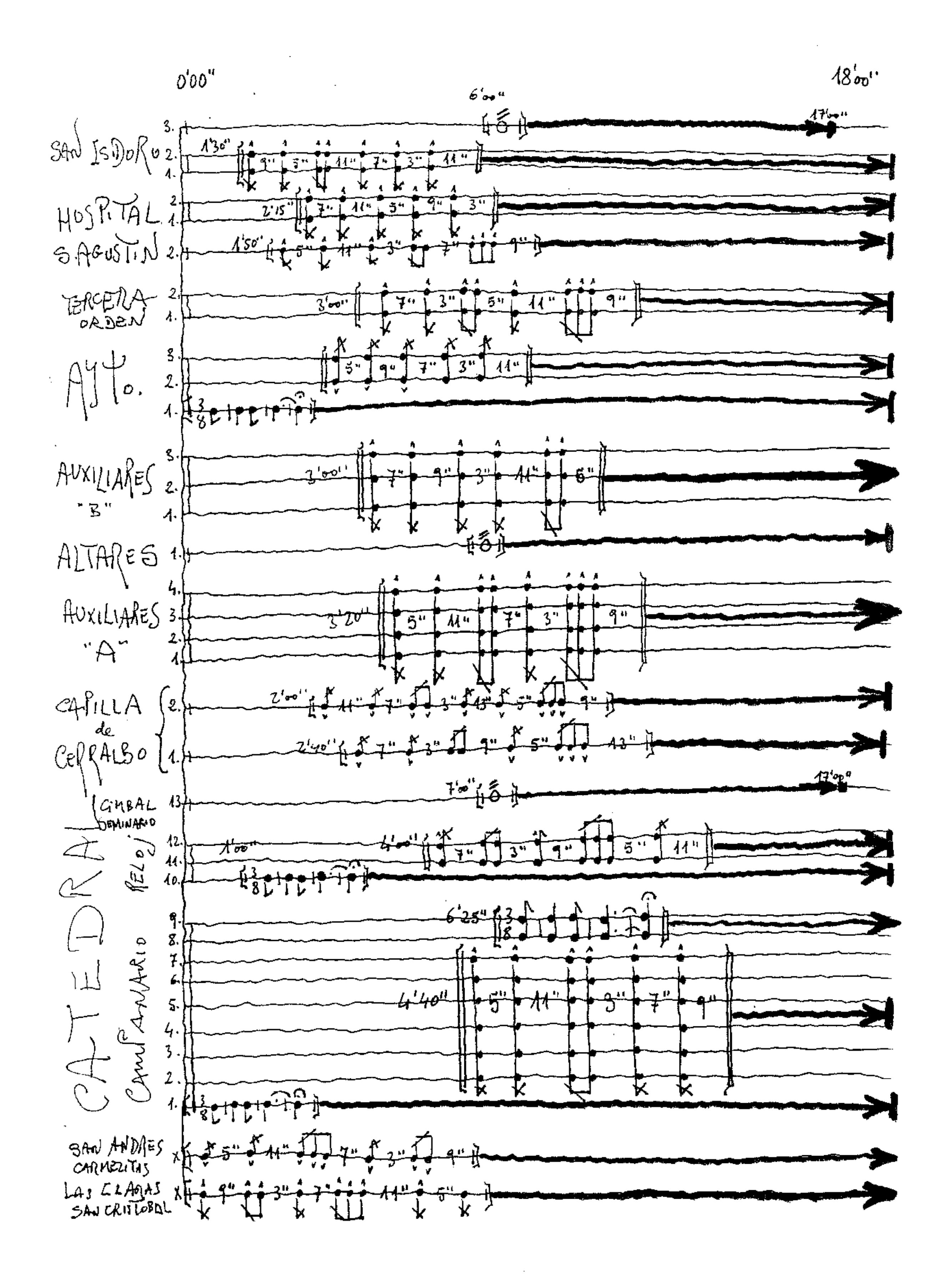
[11] Véase la definición en la p. 26.
[12] Véase la definición en la p. 43.



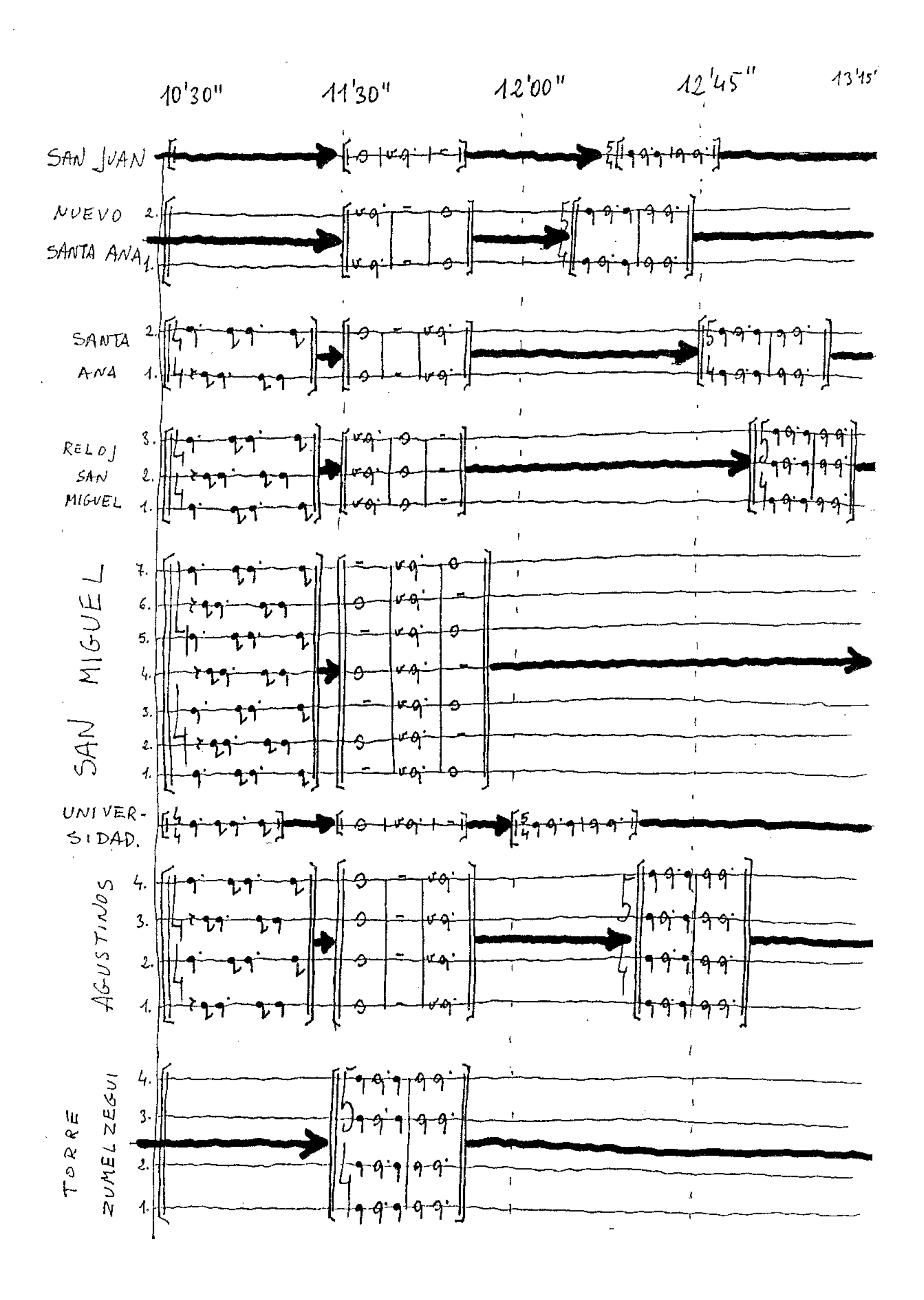
Ejemplo 5. Introducción de *Omnem Terra* (Lisboa, 1 de junio de 1996) 0'-7'35".



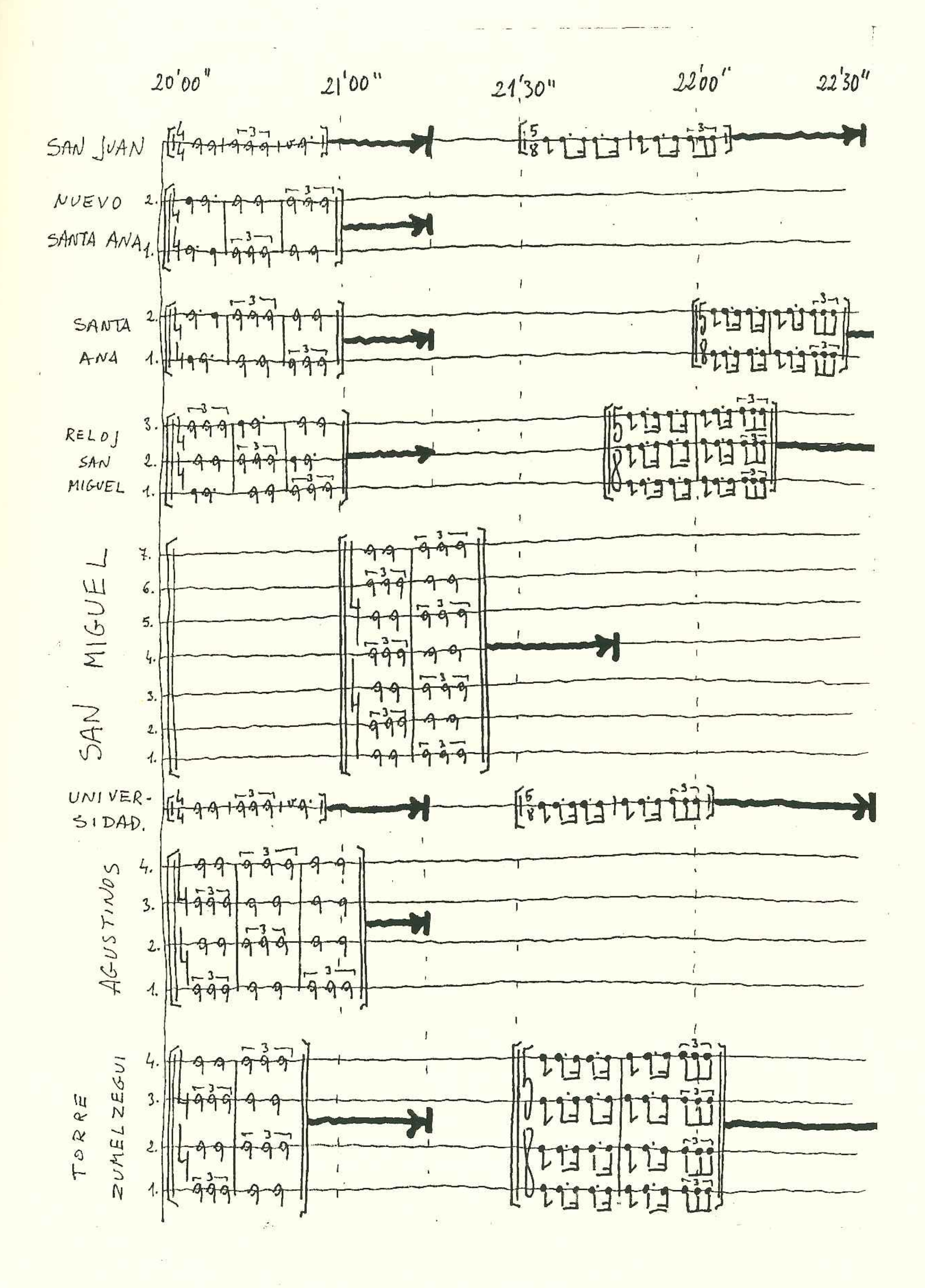
Ejemplo 6. Introducción de *Pulsante fragor* (Jerez, septiembre de 1996) 0'-14".



Ejemplo 7. Introducción de *Concierto de ánimas* (Ciudad Rodrigo, 1-2 de noviembre de 1996) 0'-18'.



Ejemplo 8. Hoquetus *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990) 10'30"-13'15".

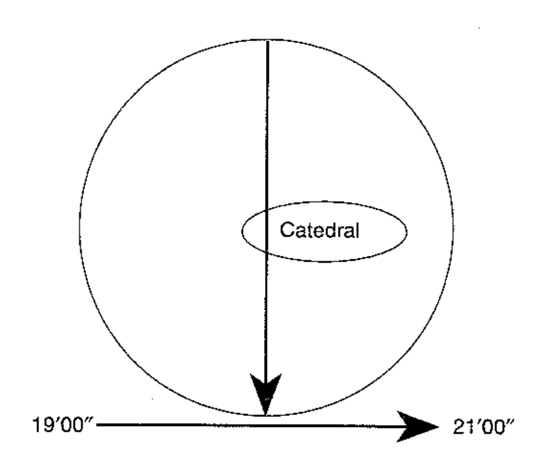


Ejemplo 9. Hoquetus con contraposición de ritmos binarios y ternarios, *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990).

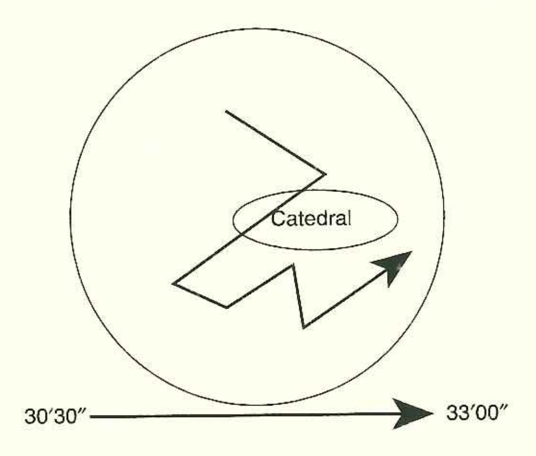
Ráfagas transcitadinas

Barber escribe vertiginosas ráfagas, fundamentalmente de trémolos (repiques), que en uno o dos minutos recorren toda una ciudad, trazando una trayectoria determinada. El efecto de movilidad es sumamente eficaz, pues logra que el oyente perciba desde su ubicación la dirección del desplazamiento del sonido por la ciudad. De las ráfagas más bellas son las dos que Barber escribió en *Vaniloquio campanero* (Cholula, 27 de noviembre de 1993). En este concierto las ráfagas recorren el espacio dibujando una perfecta espiral de la periferia al centro y viceversa. (ejemplos 10, 11, 12, 13, 14).

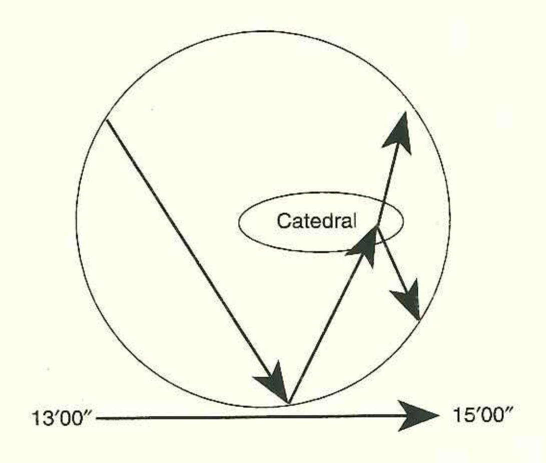
En ocasiones estas ráfagas se presentan con otro tipo de configuraciones rítmicas, como *accelerandi,* que remedan ciertos toques tradicionales de campanas que provienen del barroco, como en *Voco vos* (Puebla, 24 de noviembre de 1991), o bien con *clusters,* como en *Miedzy niebem a ziemia* (Poznan, Polonia, 1 de octubre de 1994).



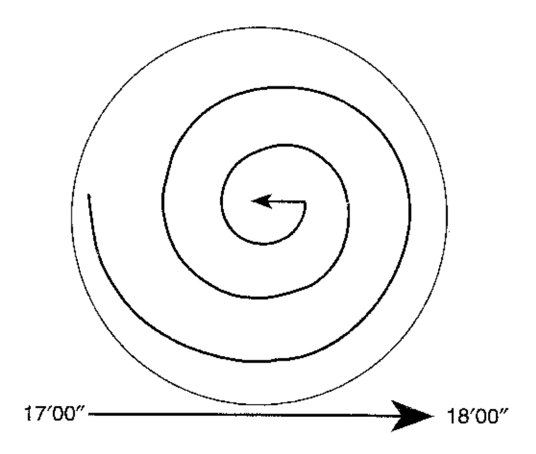
Ejemplo 10. Ráfaga transcitadina de *accelerandi* "barrocos".
Voco vos (Puebla, 1991).



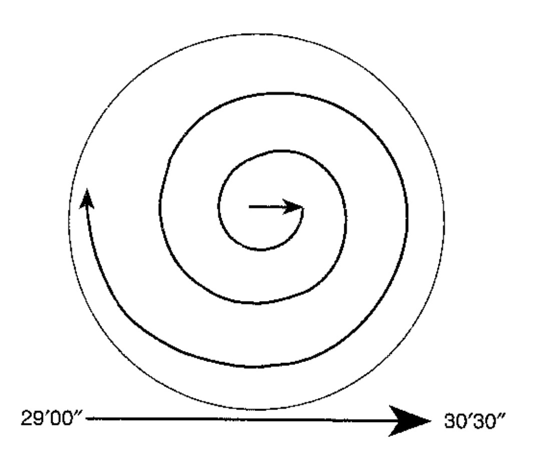
Ejemplo 11. Ráfaga transcitadina. *Voco vos* (Puebla, 1991).



Ejemplo 12. Ráfaga transcitadina de repiques campaneros. *Voco vos* (Puebla, 1991).



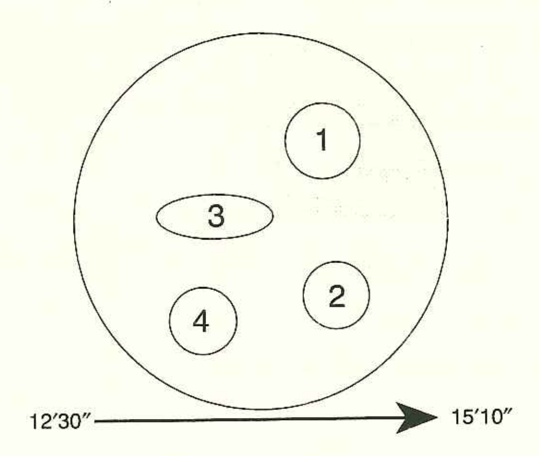
Ejemplo 13. Ráfaga transcitadina de repiques campaneros en espiral. *Vaniloquio campanero* (Cholula, 1993).



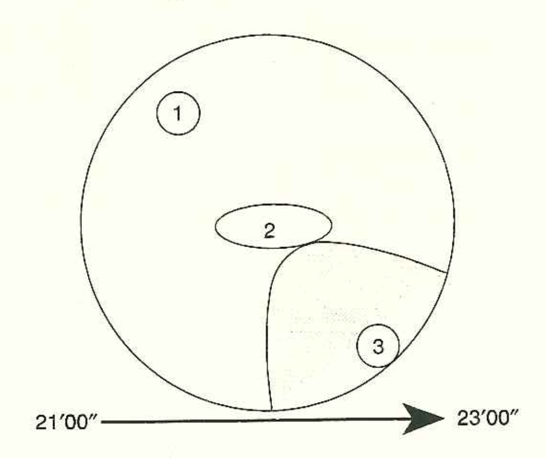
Ejemplo 14. Segunda ráfaga transcitadina de repiques campaneros en espiral. *Vaniloquio campanero* (Cholula, 1993).

Contrapunto espacial

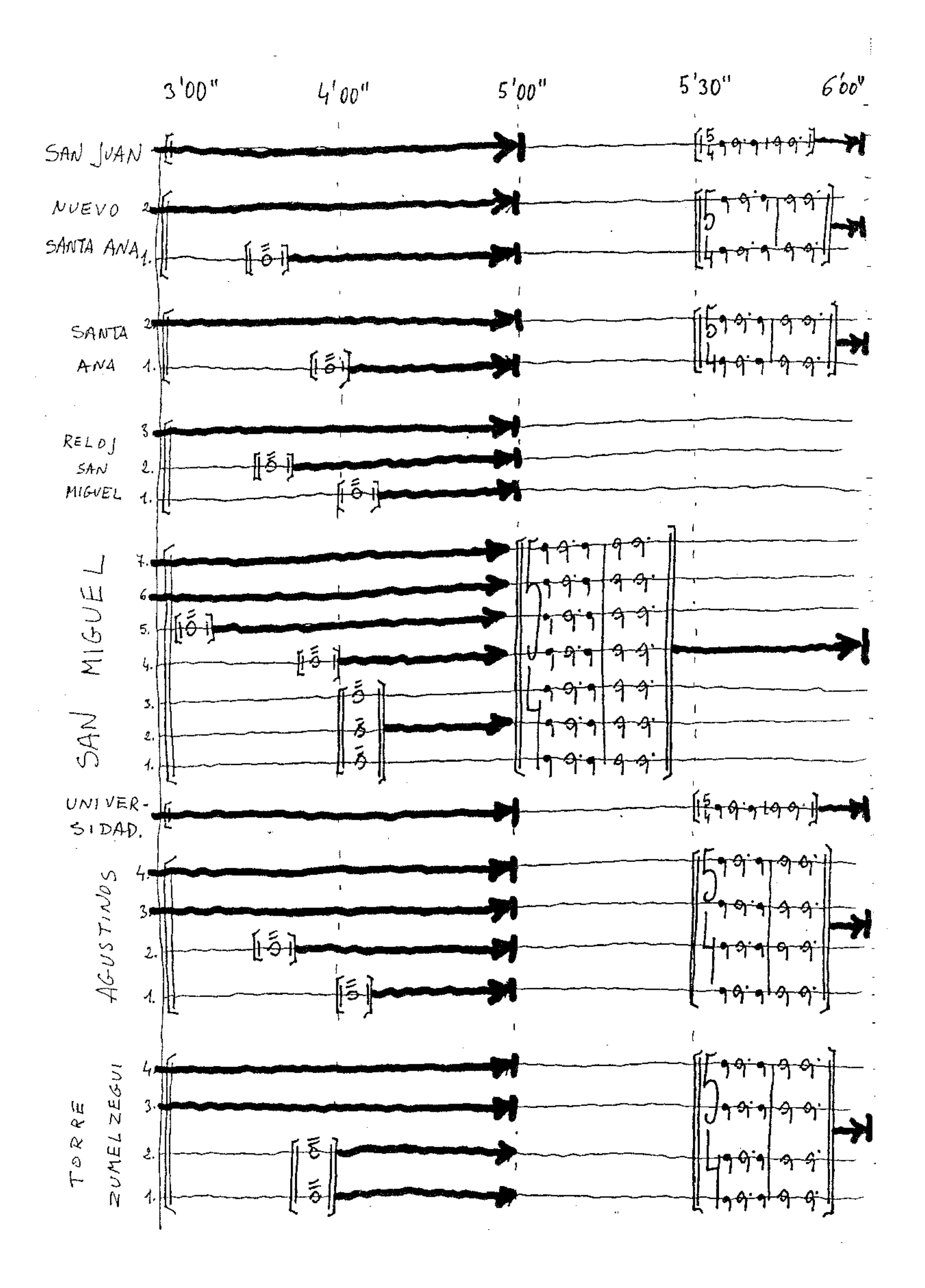
Imitaciones. Es la repetición alternada de una misma información musical por diversos sectores o zonas de la ciudad. Las imitaciones pueden encadenarse (se comienza a imitar poco antes que el original termine), invadiendo el límite hasta convertirse en una *fuga* (véase *infra*). (ejemplos 15, 16, 17a, 17b, 17c):



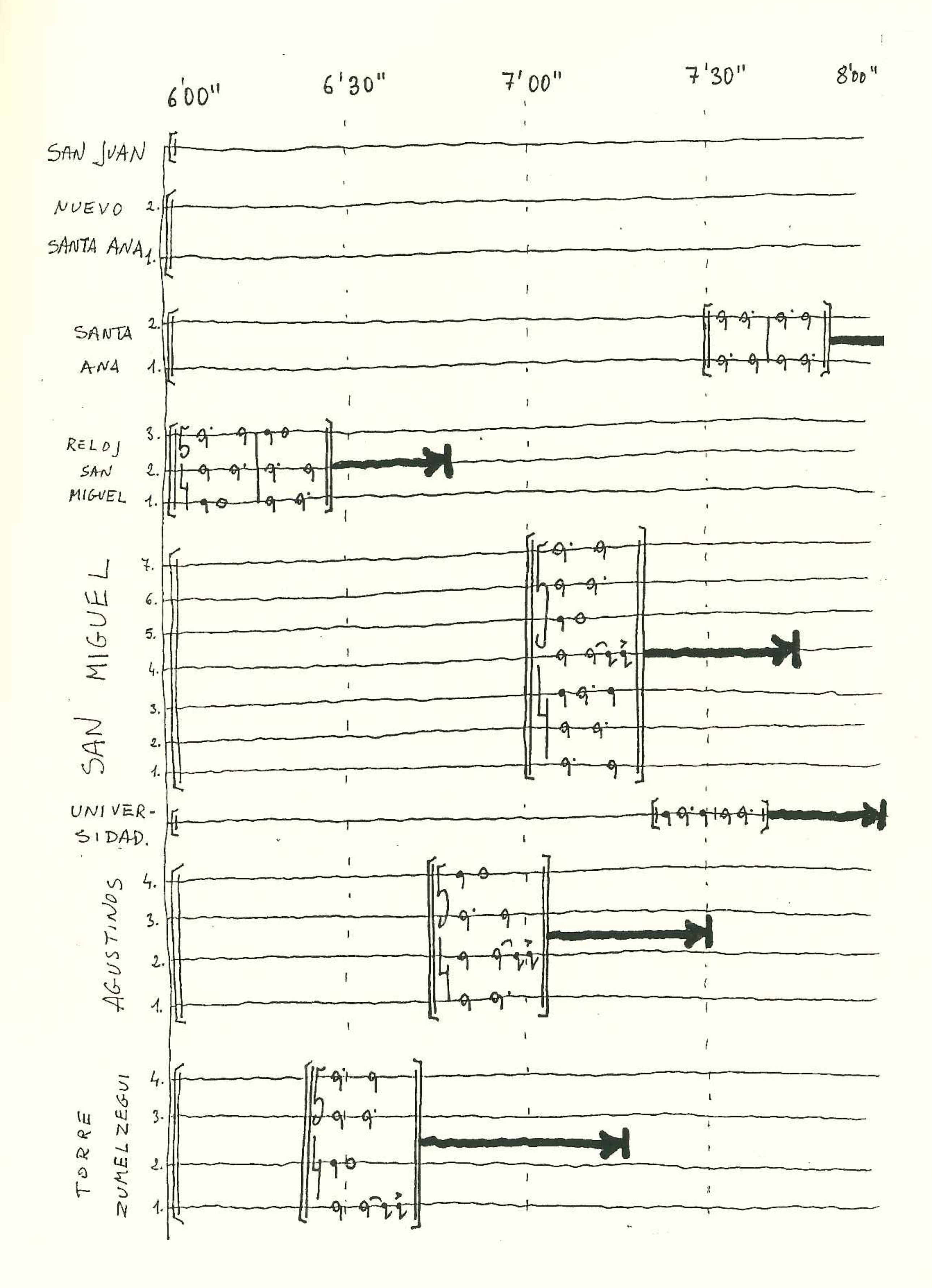
Ejemplo 15. Imitaciones de *accelerandi* barrocos. *Vaniloquio campanero* (Cholula, 1991).



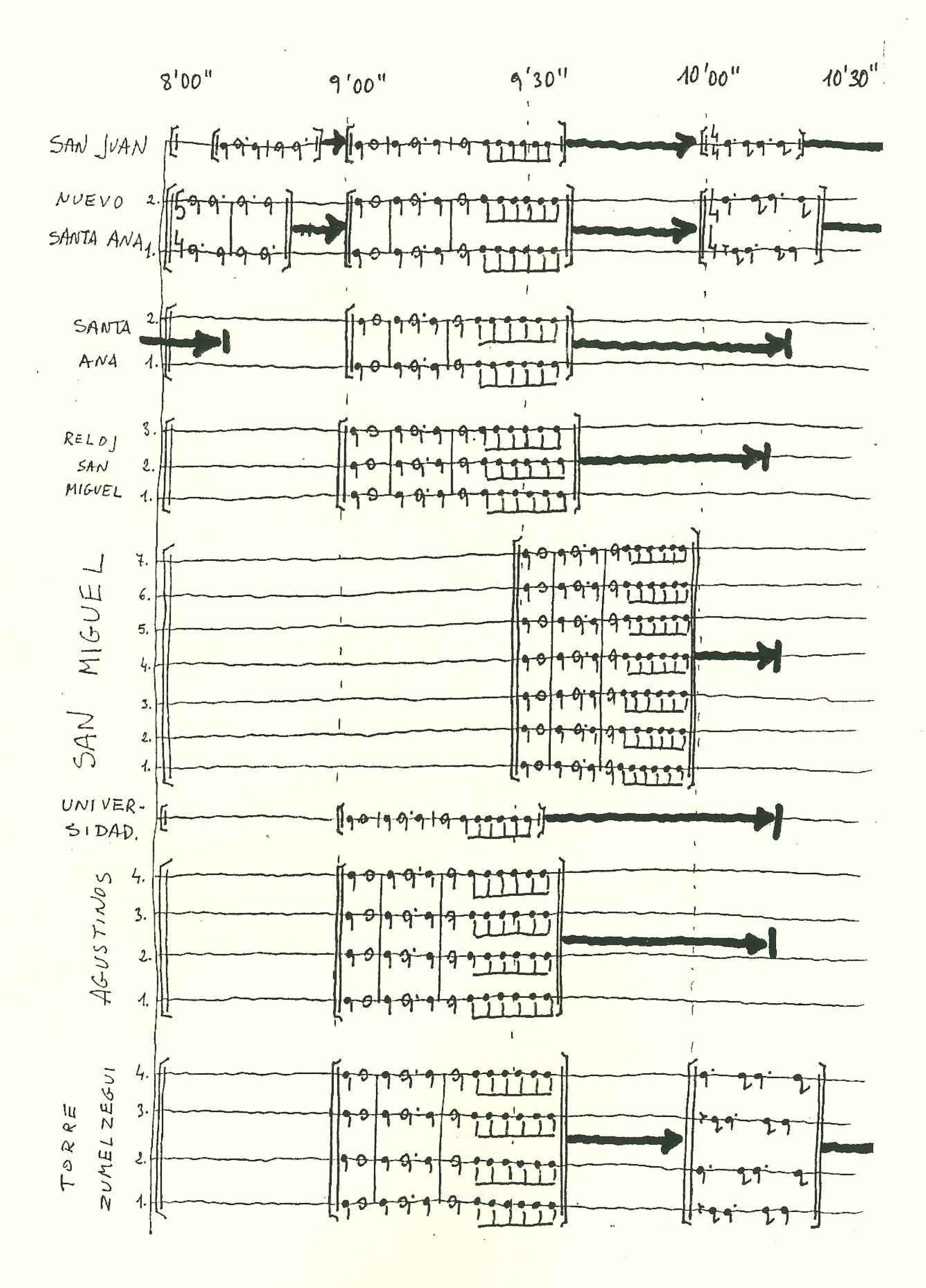
Ejemplo 16. Imitaciones de improvisaciones. *Voco vos* (Puebla, 1991).



Ejemplo 17a. Imitaciones *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990) 3'-6'.

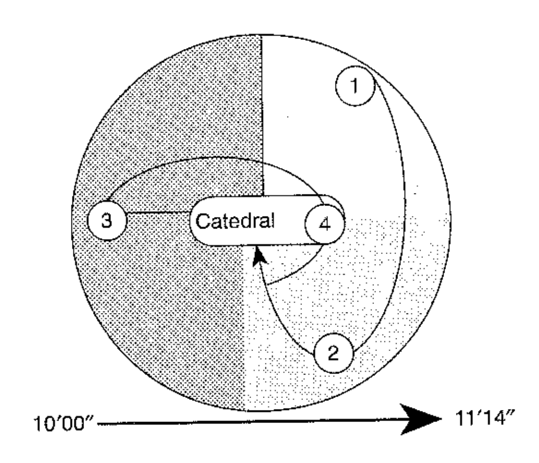


Ejemplo 17b. Imitaciones *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990) 6′-8′.

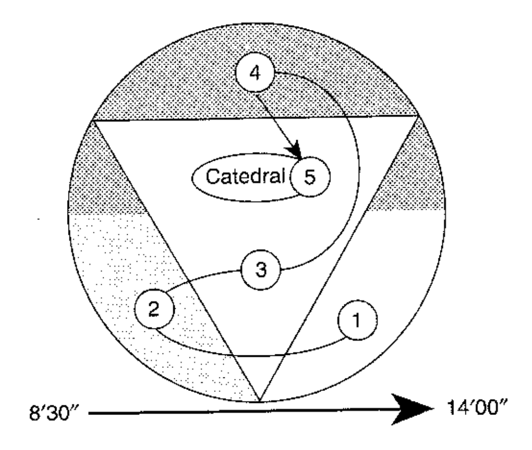


Ejemplo 17c. Imitaciones *In Paradisum* (Oñati, 16 de junio de 1990) 8'-10'30".

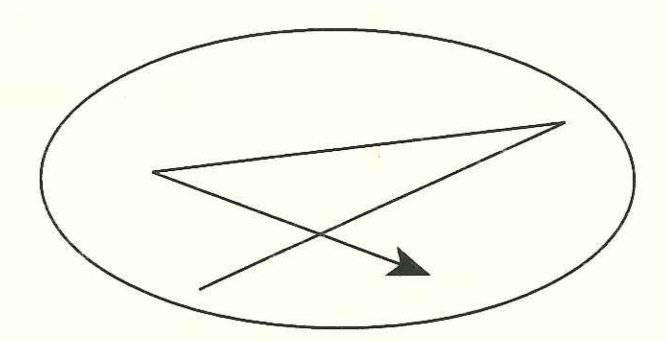
Fuga. En este recurso contrapuntístico-espacial cada sector imita el sujeto o información sonora del anterior, incorporándose a la masa sonora que avanza por la ciudad dibujando una trayectoria específica. (ejemplos 18, 19 y 20):



Ejemplo 18. Incorporación de los sectores a un contrapunto espacial. *Voco vos* (Puebla, 1991).

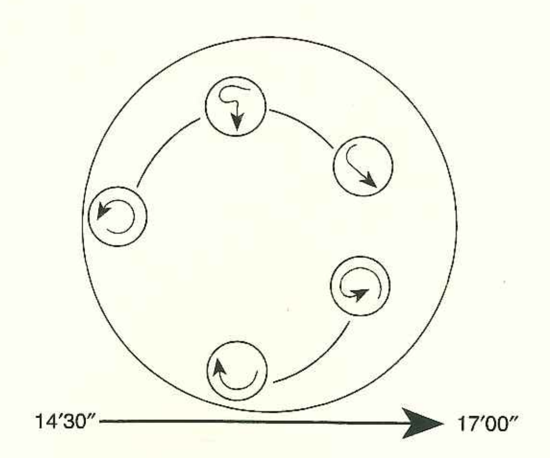


Ejemplo 19. Fuga de sectores. *Vísperas* (Oaxaca, 1991).



Ejemplo 20. Diseño general de la fuga de *Toccata con e senza fuga* (Pollenza, 24 de junio de 1993).

Fuga doble. La fuga doble se da cuando la espacialización de los grupos de campanarios que realizan procesos fugados presenta, en sí misma, un tratamiento de fuga. En esta fuga doble cada sector inicia su proceso de fuga antes que el del sector anterior lo finalice, dibujando así una macrotrayectoria de desplazamiento sonoro por sectores (ejemplo 21):



Ejemplo 21. Fuga o canon espacial doble. *Vaniloquio campanero* (Cholula, 1993).

Zonas acompañantes

En espacios especialmente amplios se hace indispensable la simultaneidad de eventos distintos, contrapuestos o contrastantes, para impedir que un sector caiga en prolongados y angustiosos silencios, y que el escucha "quede desvalido" (ejemplos 17a, 17b y 17c).

En una sola ocasión, en *Nit de campanes* (Girona, 13 de marzo de 1993), Barber escribe un aposiopésico[14] silencio total entre los minutos 23′00″ y 23′05″.

Localización instrumental expandida

Cuando un escucha permanece encantado por los contrapuntos espaciales entre los focos que le quedan más cercanos, la erupción de sirenas, así como el estallido de cohetes y cañones, le recuerdan y reenvían a las dimensiones extremas de los conciertos de ciudades.[15]

MÚSICA PLURIFOCAL Y ESPACIO MUSICAL INTERNO

El conjunto de procedimientos compositivo-espaciales que conforman la poética de la plurifocalidad de Barber se complementa con las técnicas destinadas a propiciar el desplazamiento y la ex-

[13] En ocasiones estas ráfagas se presentan con otro tipo de configuraciones rítmicas, como *accelerandi,* que remedan ciertos toques tradicionales de campanas que provienen del barroco.

[14] Los teóricos de la retórica musical de los siglos XVII y XVIII llamaban *aposiopesis* a la figura retórica que introducía un silencio general en una obra. Para los tratadistas este desvío tenía connotaciones simbólicas. Algunas veces lo relacionaban con la muerte, otras con la intensificación *pathetica* de una pasión.

[15] Por otro lado, las sonoridades de los cohetes son también cuidadosamente

pansión del sonido en el espacio. Así pues, como Varèse, Barber propone una música de "cuerpos sonoros en movimiento en el espacio", donde los más variados y fascinantes fenómenos acústico-espaciales surgen a convocatoria del autor. Como ya hemos mencionado, gran parte de estos recursos han sido aprendidos por el autor de manera fonoetológica, por medio de pacientes y atentas observaciones realizadas *in situ,* en el momento mismo de sus propios conciertos.

Texturas en movimiento

Dos son las características acústicas de la campana de mayor relevancia para los conciertos urbanos.

Proyección. Toda campana está condenada a convocar a quien se encuentra lejos. Hacer que el retumbe del bronce llegue lo más lejos posible es un objetivo fundamental para todo fundidor de campanas. El dominio campanero de las grandes distancias permite contar con un rico y amplio espectro de expansión sonora durante los conciertos de ciudades.

Formantes acústicas. A diferencia de las técnicas de fundición de campanas que se emplearon en los países sajones, el mundo hispano produjo instrumentos de afinación imprecisa y timbre muy complejo. Para cada fundamental existe una subfundamental, conocida técnicamente con el nombre de *hume,* cuya afinación oscila alrededor de la octava grave de la fundamental, sin llegar a ser exacta. Cada fundamental genera su propia columna de armónicos los cuales nunca llegan a modular pues entre ambas no existen sobretonos comunes. De ahí que el sonido de las campanas hispánicas produzca una textura sumamente densa de sonidos "desordenados"[16] similar a un *cluster.*

seleccionadas por el autor. Frecuentemente se utilizan varios tipos de ellos: silbadores, krakers, titanio, zumbadores, sirenas, o bien mezclas variadas o "ensaladas" de ellos.

[16] Este "desordenado" sonar de las campanas es visto por el compositor no como un defecto del cual lamentarse, sino como un fenómeno sonoro enriquecedor y mágico en el sentido literal del término. El ambiguo y constante ir y venir de la campana entre dos tónicas la hace apta para una "composición aural —escribe

Si bien una sola campana es capaz de generar un *cluster*, el retumbar de más y más campanas deviene una superposición de *clusters* sobre *clusters* que, como dice el compositor Pedro Elías, relegan *Atmosphères* de Ligeti "a un ejercicio conservatoril para principiantes" (Elías, 1992: 3). Cuando todas las campanas de una torre comienzan a batir con ritmos determinados, los *clusters* se condensan formando masas compactas de miles de armónicos en permutación perpetua. Si bien este proceso podría recordar las nubes sonoras de Xenakis, el resultado acústico es completamente distinto. La concentración de armónicos de las campanas, que como moléculas de un gas se acumulan bajo las cúpulas de las iglesias, produce densísimas masas sonoras relativamente estáticas. El cinetismo interno de tales masas radica en las diversas combinaciones de armónicos que, al tiempo que generan perceptibles cambios de densidad del bloque, producen ininterrumpidas transformaciones de tipo continuo en el color de la masa sonora, es decir, infinitos *glissandi* tímbricos. Las propiedades proyectivas de las campanas arriba señaladas provocan que la masa sonora se expanda por todo el espacio urbano.[17] El efecto confunde al oyente, quien en ocasiones, con el oído y la imaginación estimulados, llega a padecer efectos psicoacústicos insospechados. En *Magna Mater* (Madrid, España, 1993), por ejemplo, hubo quien aseguró que los órganos de las iglesias se sumaron al retumbo de campanas. Por su parte, en *Voco vos* (Puebla, México, 1993) una indígena creyó descubrir, en el agudo armónico que se columpiaba de un lado a otro de la bóveda donde cuelga la campana del Palacio de Gobierno, la voz de un ángel.

En obras más recientes es posible apreciar drásticos contrastes tímbricos de las masas sonoras. En *Ignea Lurka, una música armata en allegro con fuoco* (Lorca, 28 de octubre de 1995), por ejemplo, el autor solicita a los músicos tañer las campanas con palillos metálicos mientras que en *Hagios* (Caravaca, 19 de octubre de 1996) y *Pulsante fragor* (Jerez, 11 de octubre, 1996), leves

Barber— que dibuja sonoramente un temblequeo constante, un útil germen de disonancia y duda, lo que da a la campana esa dualidad de los seres del cosmos que concuerdan y rozan con la muerte-resurrección" (Barber, 1996, cap. 4:21).

[17] En algunas ciudades todavía se utiliza el término *socampana* para señalar los límites a donde llega el sonido de sus campanas.

matices tímbricos son pruducidos por la inclusión de reguladores dinámicos que se balancean desde el *pianissimo* al *forte.*

A pesar de la anárquica composición acústica de las campanas, en algunas ocasiones es posible escuchar una especie de supertónica que acaba prevaleciendo tras un largo repicar de las fundamentales de una ciudad. En *Klangraum Heidelberg* (Heidelberg, 13 de julio de 1996) este efecto se fue haciendo evidente a medida que la obra tomaba cuerpo por sobre los tejados de la ciudad.

Otros tipos de *clusters* y masas sonoras son las que Barber incluye en sus composiciones con bandas. En éstas escribe violentos *clusters* latigazo, *sforzando* y *secco,* de notas indeterminadas. El resultado sonoro de las repeticiones incesantes e indeterminadas de estos *clusters* se asemeja en ocasiones al efecto que un *disk-jockey* logra cuando, repetidamente, avanza y retrocede el disco sobre el plato, impidiendo reconocer la pieza musical, produciendo danzarines ritmos de murmullos-ruidos que manipula a su antojo. Una variedad de este procedimiento son los *clusters* prolongados intervenidos por un amplio espectro dinámico de *crescendos* y *diminuendos.* Otro recurso con el cual Barber logra densas masas sonoras de intensa actividad cinética interna son los trinos rapidísimos, indeterminados y agudos de los clarinetes. Por último, mencionaremos las fascinantes variaciones tímbrico-texturales que se obtienen con la inclusión repentina de solos de triángulos que contrastan ricamente con el resto de las densidades y contornos tímbricos.

Arpegios

A la rudeza de los *clusters* articulados en rigurosos acordes-latigazos, Barber contrapone estructuras armónicas más suaves, al escribir *clusters* en arpegios de campanario. Regularmente se trata de arpegios unidireccionales que recorren el acorde *cluster* de la campana más aguda a la más grave, o viceversa. Sin embargo, dada la enorme dificultad de coordinar con precisión la unidireccionalidad de un arpegio que incluye campanas de todos tamaños y badajos de distinto peso, es común escuchar cada *cluster-arpegio*

desgranado en insospechados quiebres agógico-sonoros. A veces recuerdan el caprichoso *style brisé* de los laudistas franceses de principios del siglo XVII. En este estilo, los acordes se *quiebran* de todos los modos imaginables para producir un efecto de resonancia, de la cual el laúd adolece, así como para romper con la monótona simultaneidad de los acordes *plaqué*. Si en principio la comparación puede resultar forzada y poco convincente, hay que recordar que el etnomusicólogo Yoshihiko Tokumaru ha detectado influencias mutuas en el estilo de ejecución del laúd y de las campanas en la música *syamise* de Japón (Tokumaru, 1996). Tales arpegios los encontramos, por ejemplo, en *Klangraum Heidelberg* (Heidelberg, 13 de julio de 1996). (Para un caso de *clusters*-latigazo véase el ejemplo 7; uno de *cluster-arpegiato* se encuentra en el ejemplo 22).

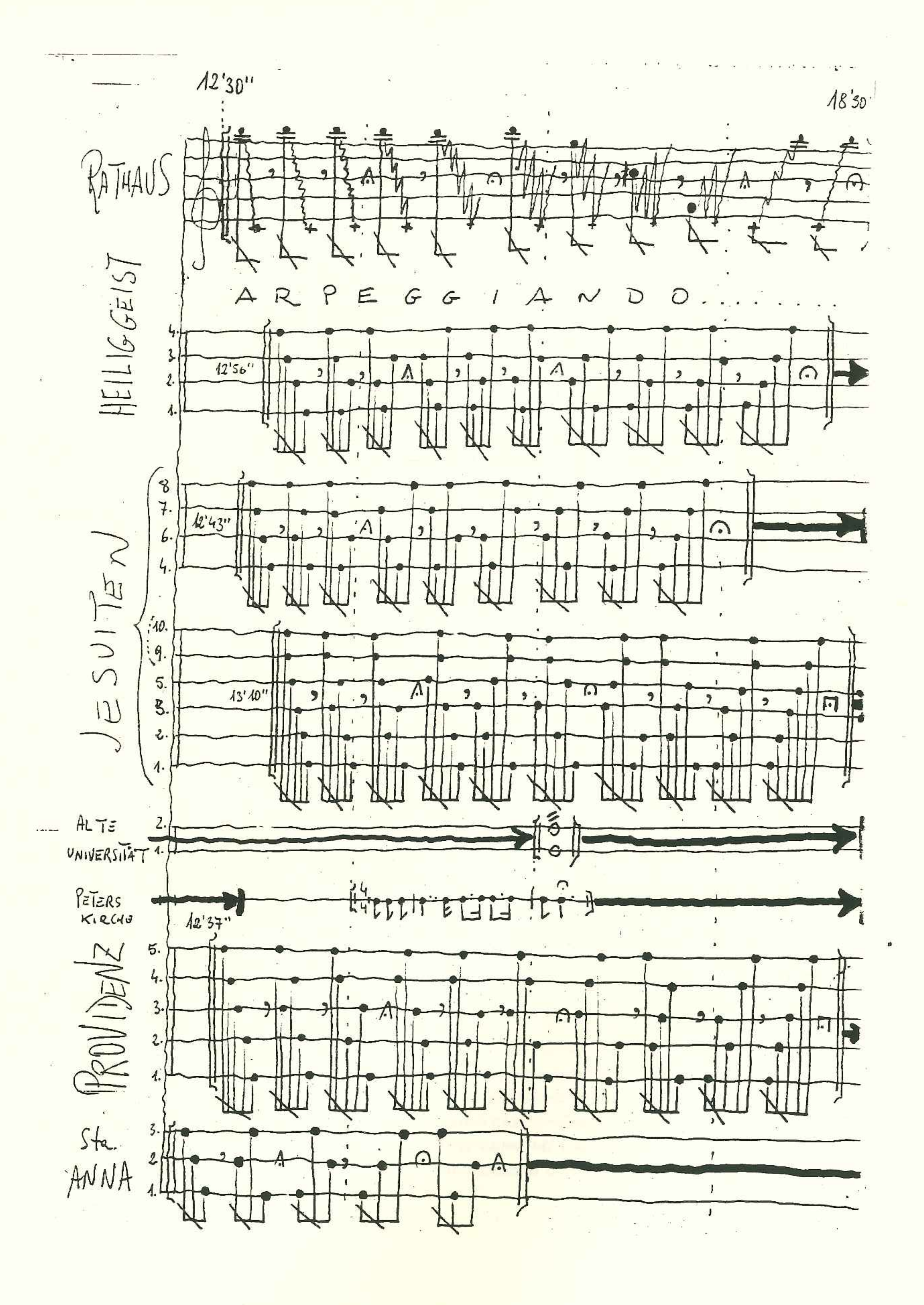
Fugatti

En analogía con el término clásico, un *fugato* es la entrada sucesiva de diferentes líneas melódicas que, al contrario de la fuga, no imitan una estructura melódica precisa, sino simplemente una configuración semejante. El objetivo de este procedimiento es la producción de texturas de diversa densidad. Esto se logra por la combinación de:

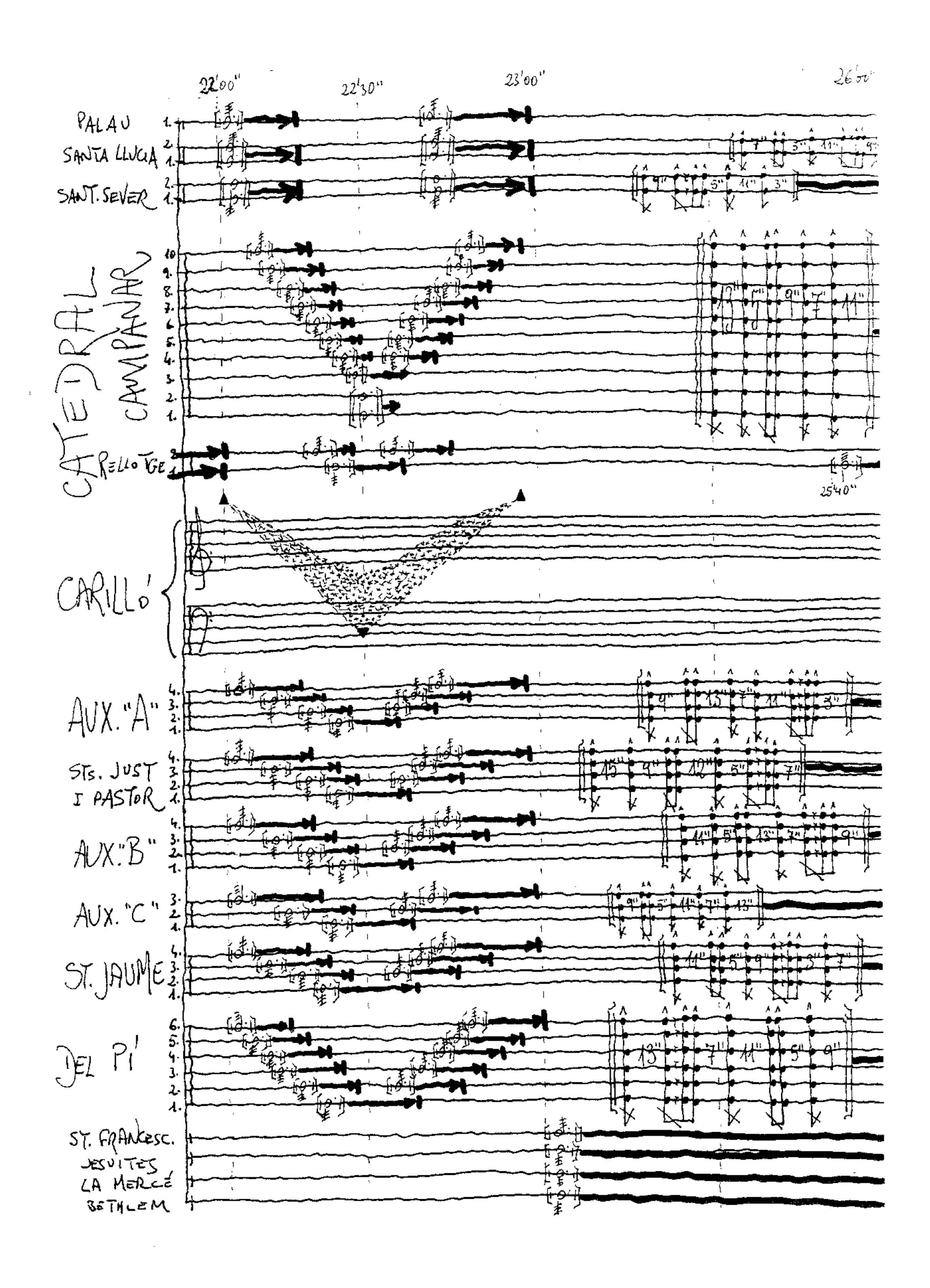
a] Direccionalidad del registro o *glissando* de campanario: una mancha sónica que se mueve de lo grave a lo agudo y/o viceversa. (ejemplo 23).

b] Generación de un ritmo complejo producido por la fusión de diferentes células rítmicas emitidas por cada campana de la torre. Estas células pueden ser i] *correlativas*, cuando sin ser idénticas son muy parecidas y duran exactamente lo mismo; ii] *complementarias*, cuando se ensamblan articulando entidades unitarias a manera de *hoquetus* o iii] *asimétricas,* cuando su configuración rítmica y temporal es distinta. Este procedimiento produce una suerte de modulación rítmica caracterizada por un rico y dinámico cinetismo interno en transformación constante (ejemplo 24).
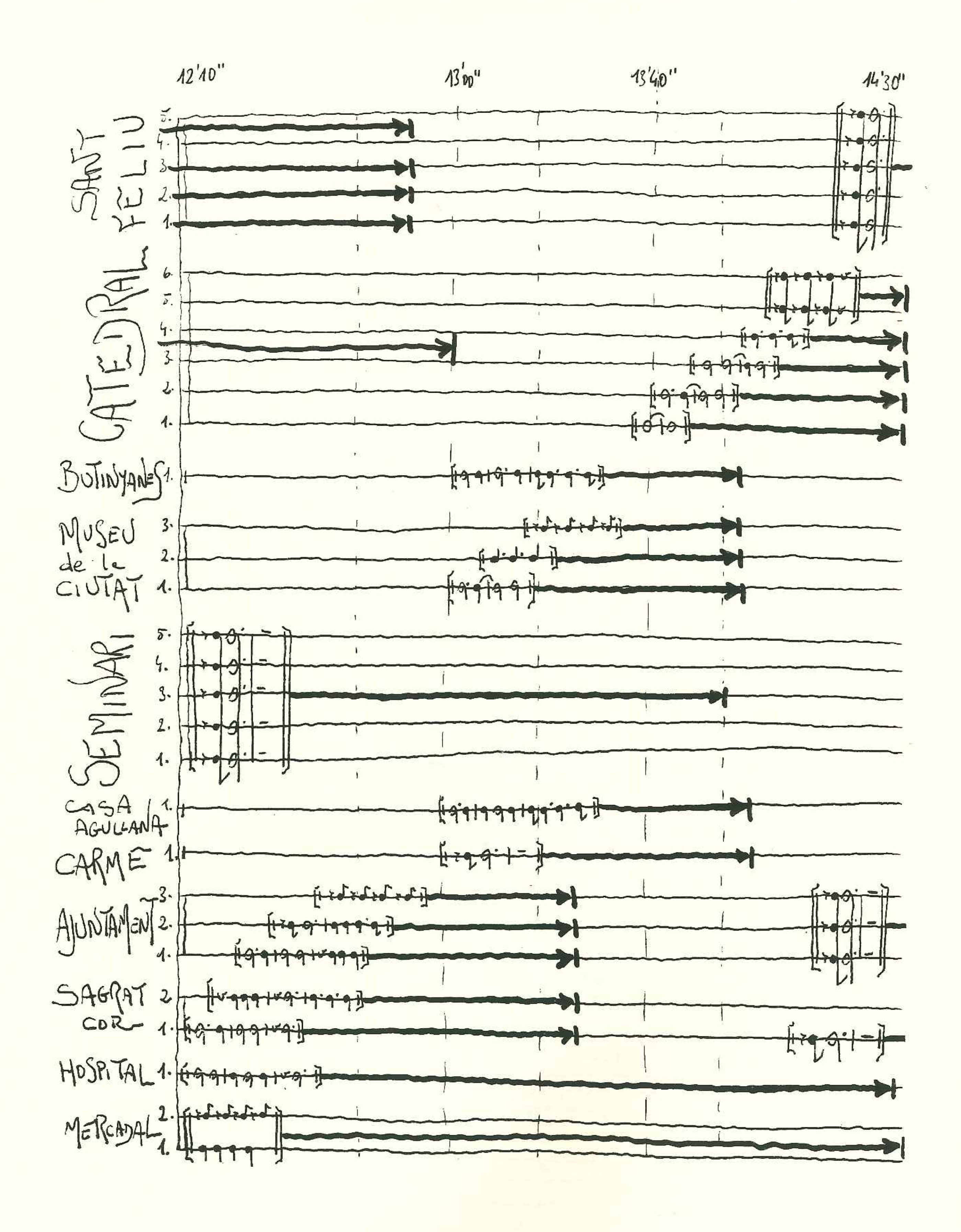
c] Permutación (ocasional) de estas células. Paseándose de una campana a otra se varían la textura, color y densidad del ritmo complejo.



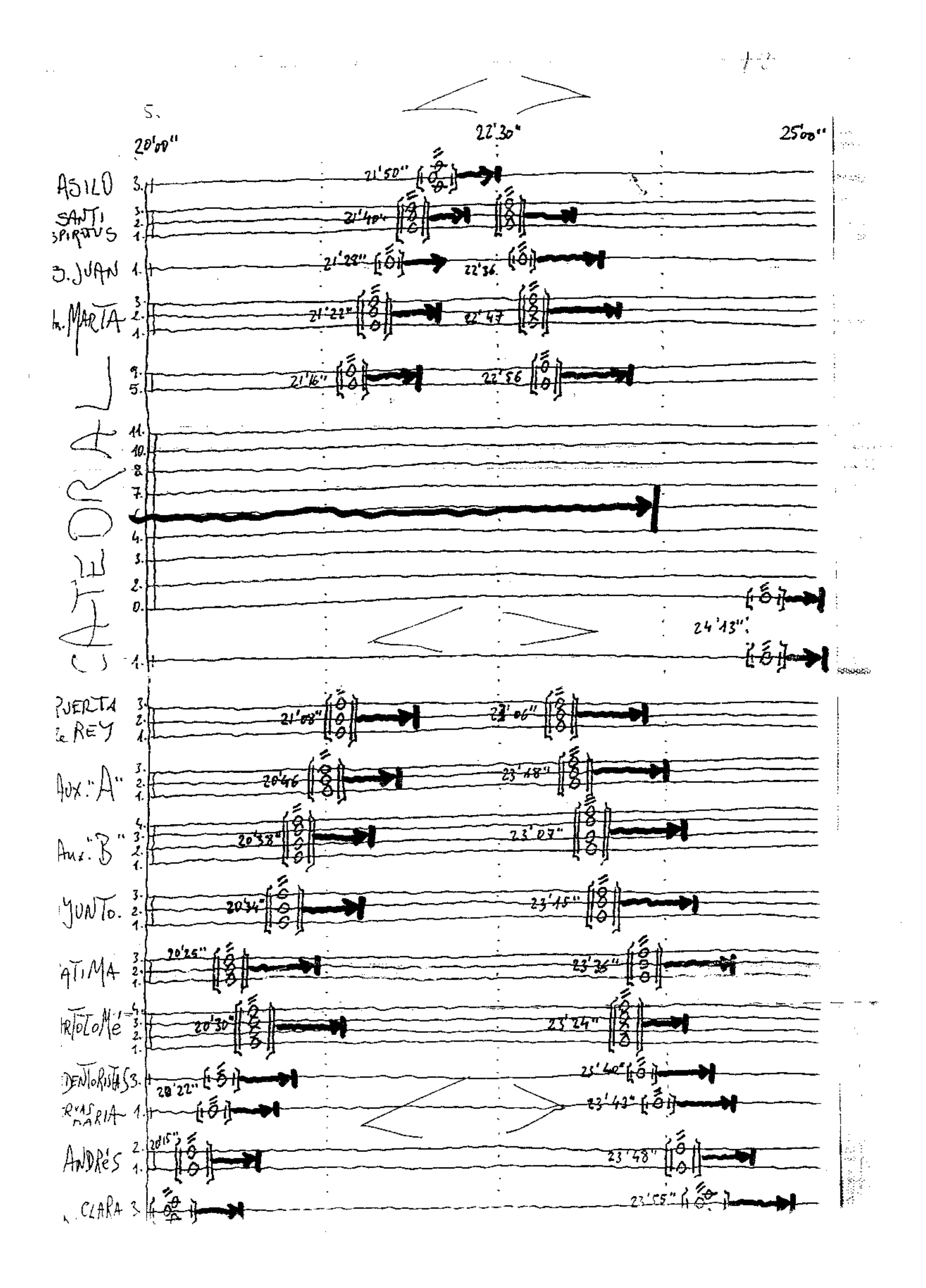
Ejemplo 22. *Clusters arpegiatos, Klangraum Heidelberg* (Heidelberg, 13 de julio de 1996) 12'30''-18'30''.



Ejemplo 23. *Glissandi* (simultáneos) de campanarios. *Roraate* (Barcelona, abril de 1995) 22'00"-23'00".



Ejemplo 24. Ritmos complejos con unidades correlativas, complementarias y asimétricas, *Nit de campanes* (Girona, 13 de marzo de 1993) 12'10"-14'30".

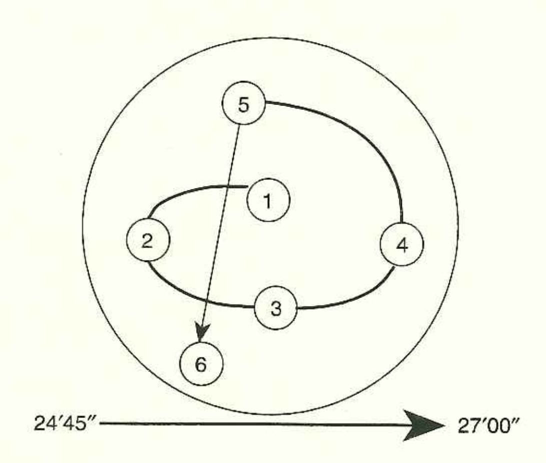


Ejemplo 26. *Glissandi* de ciudad *Campanas Astorga inevitable* (Astorga, 25 de agosto de 1996).

d] *Fuga de fugatti.*

A su vez, los *fugatti* pueden coordinarse en estructuras espaciales más amplias, como los procesos de fuga vistos en la sección anterior. Tal realización la encontramos en *Voco vos* (Puebla, 24 de noviembre de 1991) (ejemplo 25):

Glissandi de ciudad



Ejemplo 25. Fuga de fugatos. *Vísperas* (Oaxaca, 1991).

Se trata de otro recurso para propiciar el desplazamiento de texturas y densidades. Consiste en recorrer, por medio de trémolos (repiques campaneros) u otras figuraciones rítmicas, el registro de todas las campanas de una ciudad: de lo agudo a lo grave o viceversa. La ciudad se descubre cubierta de un retumbante tul que se adelgaza o ensancha conforme pasan los segundos (ejemplo 26):

Ecos y rebotes

Los muros y paredes también aportan a la expansión sonora de las campanas. Ecos y rebotes hacen perdediza la ubicación de la fuente sonora (una indirecta acusmática juguetona), a la vez que la dureza o porosidad de la piedra amplifica o absorbe la información acústica: muchas veces un campanario encuentra su mejor voz a la vuelta de la esquina, provocando la desorientación del oyente. Para Barber los ecos en constante movimiento precipitan una "espacialización del tiempo, dándole grosor y verticalidad" al escucha, el cual, al "renunciar a un orden preestablecido de percepción", aniquila de un golpe "toda la praxis concertística basada y concentrada en el escenario" (Barber, 1996, cap. 3:16).

Heteromelodías

En *Sacra Lucus* (Lugo, 8 de junio de 1991), Llorenç Barber emplea por vez primera un carillón: grupo de campanas afinadas en las que, por medio de mecanismos diversos, se ejecutan melodías. El deterioro del carillón de Lugo no impidió que se reconociera el himno *Alabado sea el Santísimo*. Barber intenta trasladar la estructura melódica del himno del carillón e imitarla con las campanas de las iglesias, por definición desafinadas. El resultado que obtiene son brumosos rasgos melódicos, bosquejos turbios y opacos que recuerdan la estructura melódica original, la evocan, pero no la imitan a cabalidad. Las identidades melódicas, al trasladarse al espectral mundo de las campanas de iglesia, se metamorfosean geométricamente, como si hubiesen sido pasadas por deformadores espejos, cóncavos unos, convexos otros, transformando algunos de sus rasgos elementales. Algunas veces son reconocibles, otras veces no. Son juegos de imitación melódica similares pero no iguales, son *heteromelodías*. El principio es asimilado y reaplicado a ciudades y contextos distintos. Melodizar las amelódicas campanas de los campanarios de iglesia es un proceso inversamente proporcional al que Barber pone en juego cuando escribe compactas masas de *clusters* en su intento de destempla-

rizar los afinados y exactos carillones de los Países Bajos. Se emplean principios heteromelódicos en *Sonido solidario* (Segovia, 6 de enero de 1995), *Roraate, una pluja de campanes al Barri Gotic de Barcelona* (Barcelona, 21 de abril de 1995), *Omnem terram* (Lisboa, 1 de junio de 1996), pero sobre todo en ciudades sajonas, donde los carillones tienen afinaciones más exactas y las campanas de iglesia son mucho más afinadas que las españolas (ejemplo 27).

La heteromelodía da la posibilidad de una escritura contrapuntística a dos voces en un mismo campanario, como en *The grand design: A city symphony for the London borough of Croydon* (Londres, 6 de julio de 1996) (ejemplo 28).

Hetero*tempi*

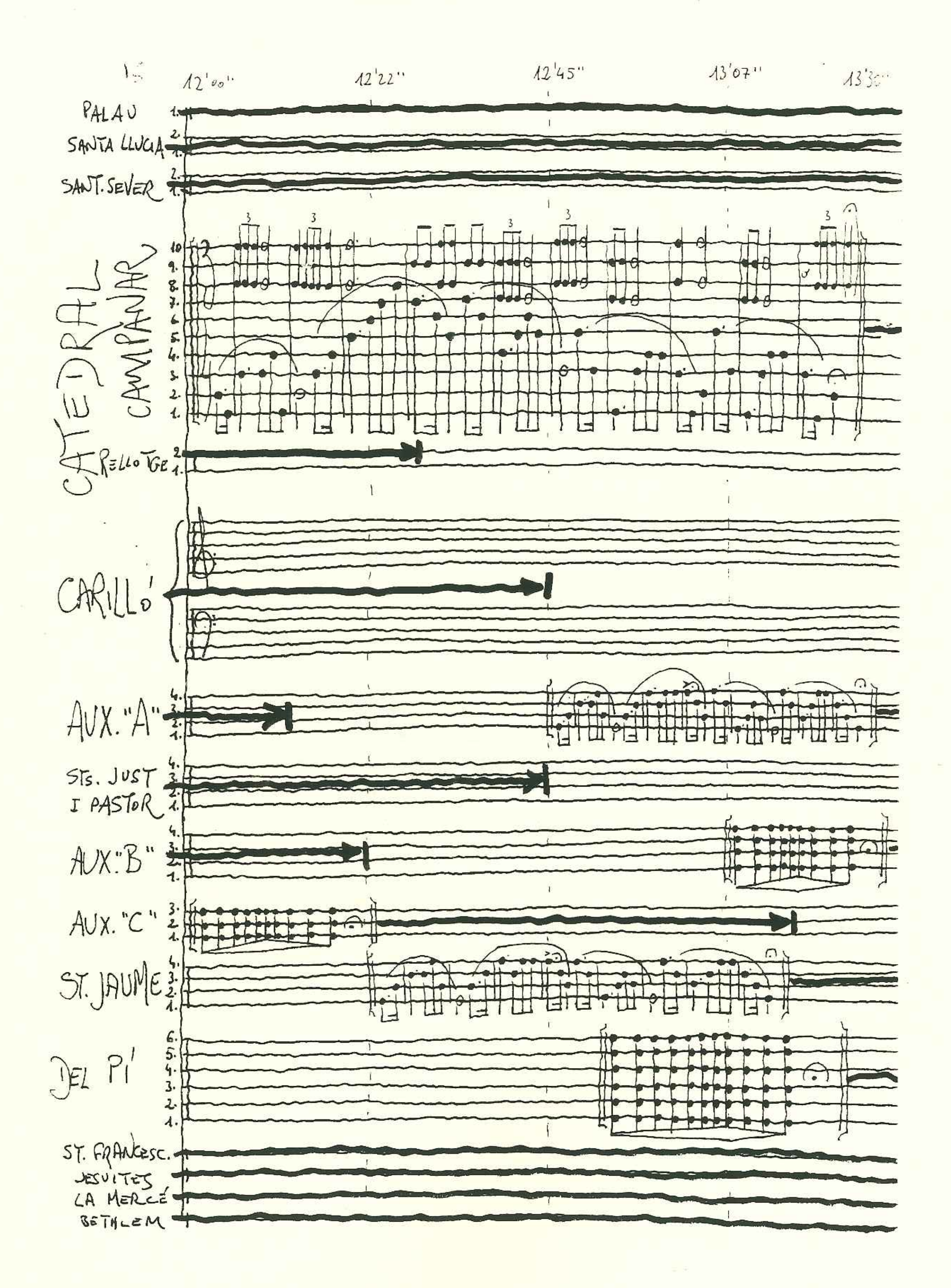
Las partituras de Barber no tienen indicaciones metronómicas. ¿Cómo se determina entonces el *tempo* en un concierto de ciudad? En el caso de los conciertos con campanas, el *tempo* de un campanario es determinado por la campana más grande. Un campanario no puede establecer unidades métricas más veloces que las que permita ejecutar su campana mayor. Existe una estrecha correspondencia entre *el tempo* de un concierto de ciudad y las relaciones de volumen, masa y peso de las campanas más grandes, y la fuerza requerida para echar a andar los badajos más pesados. De este modo, podríamos aventurar que el *tempo* de un concierto de campanas yace, latente, en las dimensiones de las campanas más pesadas.[18] Una vez establecido el *tempo* de cada campanario, cada uno de los músicos que tañen en él lo interioriza y estructura un *tempo* musical individual, dando lugar a unidades *tempo*rales de naturaleza psicológica. En este momento cabría la siguiente interrogante: si el *tempo* de un campanario oscila entre el ámbito restringido de las dimensiones físicas de sus campanas mayores, ¿existirá un *tempo* de ciudad, definible en

[18] Matemáticamente, las unidades temporales de un concierto de campanas se podrían calcular a partir de las proporciones volumétricas, dimensionales y de peso de las campanas mayores.

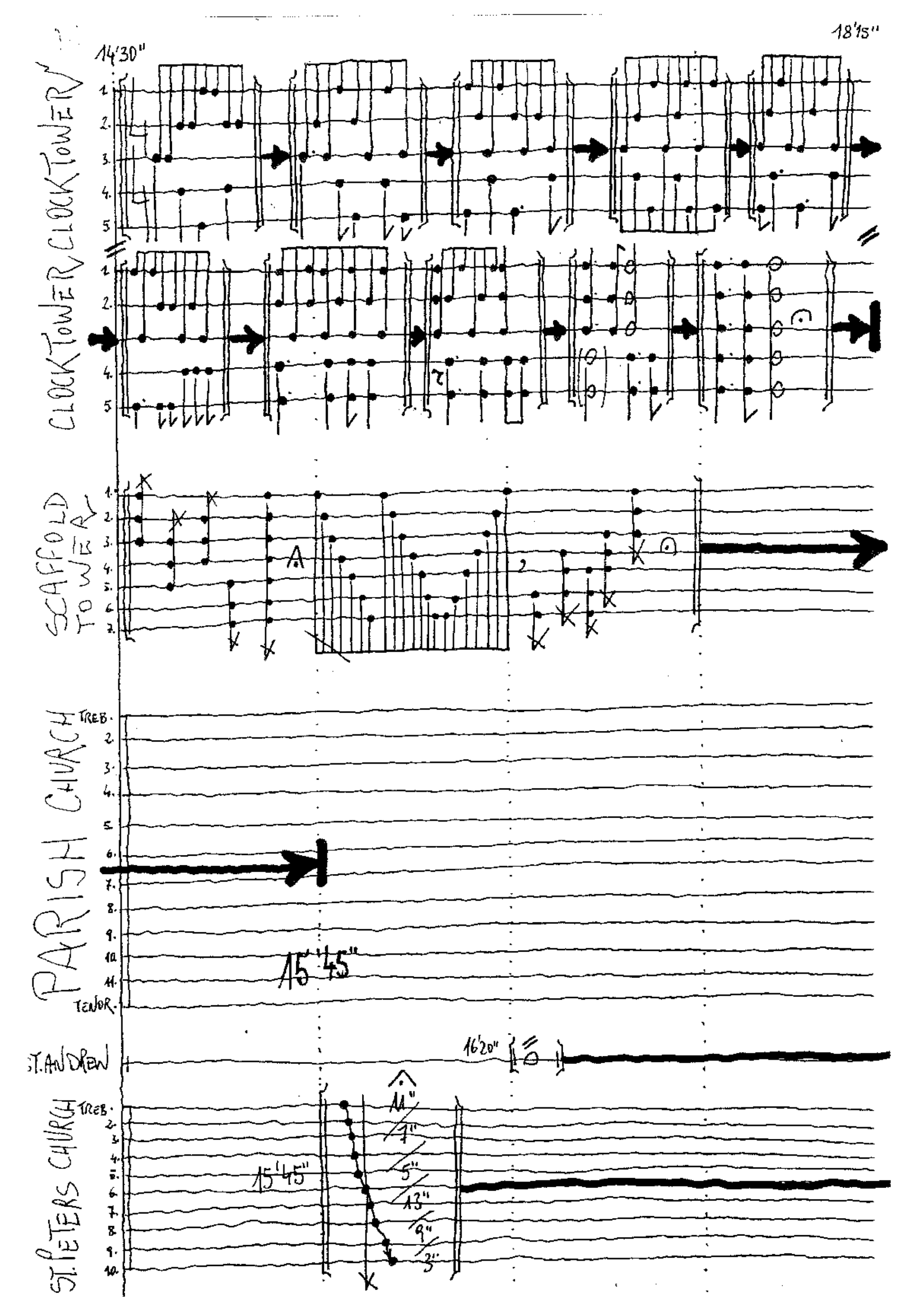
los mismos términos? A pesar de que en algunos conciertos se ha podido establecer un *tempo* único que rige a varios campanarios simultáneamente, la panorámica temporal de la música plurifocal es dominada por una politemporalidad definida por las características de cada uno de sus focos sonoros.

El problema del *tempo* es más evidente en la escritura para bandas. En este caso, el *tempo* de cada grupo es definido por el pulso del director de cada banda. A pesar de que la escritura de Barber prevé una métrica uniforme, siempre existen variaciones de *tempi* que enriquecen la macrométrica. En ambos casos, el de las bandas y el de las campanas, nos encontramos, una vez más, con entidades músico-temporales que, sin ser iguales son similares, son hetero*tempi* previstos y provocados (convocados) por el compositor.

Después de que la ciudad lleva largo rato sonando y ha encontrado sus hetero*tempi* propios, Barber introduce *clusters* que no están medidos, que sorprenden al receptor, quien no puede prever cuándo sucederá el próximo. Los *clusters* suspensores del *tempo* crean el efecto de suspensión al jugar con las expectativas del escucha (véase el ejemplo 7).



Ejemplo 27. Heteromelodías *Roraate* (Barcelona, 21 abril de 1995) 12′00″-13′30″.



Ejemplo 28. Heteromelodías a dos voces *The grand design*... (Londres, 6 de julio de 1996) 14'30"-18'15".

IV. PLURIFOCALIDAD EN LOS BORDES DE LA MÚSICA

LOS CONCIERTOS DE CIUDADES, así como el concepto de plurifocalidad de Llorenç Barber, entrañan una serie de interrogantes y consideraciones de indudables resonancias con respecto a la estética musical contemporánea. El descriptivo paseo panorámico que hasta ahora hemos realizado por sobre la obra urbana de Barber no es sino un paso previo, pero indispensable, para la individualización y análisis posterior de estos puntos. En este trabajo nos limitaremos a señalar algunos de los problemas que nos parecen de mayor importancia, arriesgando, a manera de propuesta, posibles rutas metodológicas de discusión. Para su estudio, hemos agrupado en tres grandes bloques los planteamientos propuestos por la poética[1] y música de la plurifocalidad: a] los planteamientos que apuntan a la conformación de una estética ecológico-musical, b] los planteamientos que revaloran y reproponen el papel del receptor en la música de nuestros días, y c] los planteamientos que ponen en vilo nuestra concepción de "lo musical", orillando el establecimiento de un *expandido concepto de música*.

[1] Entendemos por poética, junto con Umberto Eco, el "programa operativo que una y otra vez se propone el artista [o grupo de artistas], el proyecto de la obra [o grupo de obras] a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista" (Eco, 1985:36). La poética explícita es la que es *verbalizada* por el autor en textos teóricos, manifiestos, entrevistas, etcétera. La implícita es la que subyace en sus obras, y puede ser detectada y *verbalizada* por medio del análisis e interpretación de las mismas.

HACIA UNA ESTÉTICA ECOLÓGICA

¿Existe la posibilidad de una estética ecológica? ¿Qué condiciones deberá reunir una estética con pretendidas aspiraciones ecologistas? En nuestra opinión, los conciertos de ciudades abren una puerta para el desarrollo de un *phillum* de actividad musical proecológico, con amplias perspectivas tanto en los procesos de creación y producción musical (la *poiesis*) como en los fenómenos y estrategias de percepción y recepción de la música (la *esthesis*). Explícitamente, aparece una motivación ecológica en el compositor:

> La ciudad, cárcel zumbona de un progreso mal entendido, produce náusea *(noise)*. ¡Cambiémosla! *Diseñar un entorno sonoro equilibrado y gratificante es tarea de verdaderos compositores* y la verdad es revolucionaria siempre [*nuestras*] (Barber, 1996, 1:2).

La estética ecológica propuesta por Barber se fundamenta en los puntos que se enuncian a continuación.

Respeto al entorno

El trabajo en espacios abiertos de enormes proporciones exige, ante todo, que el proceso compositivo se ajuste en su totalidad a sus cualidades urbanoacústicas intrínsecas. En este sentido, el compositor pierde la soberanía absoluta en la toma de decisiones creativas a la que lo había acostumbrado la historia. Éste, al igual que el receptor, debe someterse a las condiciones urbanoacústicas con las que la ciudad le acoge y sobre las cuales no puede incidir en modo alguno, sino sólo intervenir conversacionalmente. En la música plurifocal el compositor es el primero en alinearse, sin tapujos, a un inexorable respeto activo por el entorno.

La co-creación con las fuerzas del entorno

Si bien el viento y la humedad hacen y deshacen a su antojo durante los conciertos de la música plurifocal, su intervención no

debe verse como una especie de interferencia-ruido que arremete contra la obra musical. Por el contrario, su participación es bienvenida toda vez que el compositor se ha decidido a renunciar al control absoluto de su producto y a ofrecer su trabajo creador a la impredecible y determinante acción de factores climatológicos y situacionales con los cuales tiene que colaborar[2] y compartir su empresa creativa. ¿Será posible orientar la intervención meteórica a favor del escucha? Es viable que el oyente optimice su trabajo de recepción al conocer y valerse de las variables climatológicas que se susciten durante un concierto de ciudad. Conociendo unos principios básicos, el escucha podrá corregir durante el transcurso de una misma obra la ubicación o estrategia auditiva seleccionada. De este modo, el receptor también dialogará y entrará en contubernio con el clima que le rodea, integrándolo a su trabajo receptivo.

La convivencia con el sonido

Llorenç Barber profesa la fonoetología o el estudio del comportamiento del sonido en los espacios abiertos como principio de escritura de su música plurifocal. El lenguaje compositivo de los conciertos de ciudades se articula a partir de los naturales fenómenos acústicos que se suscitan en recintos abiertos. Éstos son estudiados fonoetológicamente, es decir, a partir de observaciones experimentales que le permiten indagar en las leyes naturales de la generación, propagación y extinción de los sonidos en el espacio. Esta aproximación disuelve el vínculo autoritario tradicional que priva entre compositor y sonido: sujeto dominador-objeto dominado. La praxis fonoetológica de Barber quiere convivir más de cerca con el sonido, lo quiere como un "ser" más, otro "vecino" con quien se comparte el universo; quiere hacer pero también dejarse hacer por él. Así, el compositor se convierte en un provocador o inducidor (él diría "convocador") de los fenómenos acústicos que las

[2] En este proceso son fundamentales las llamadas y consultas previas a los Centros meteorológicos para conocer predicciones y tendencias.

propias ciudades le han revelado, y apuesta su escritura a la producción de tales efectos. En este sentido, una colaboración con especialistas de la acústica para desarrollar teórico-formalmente las experiencias fonoetológico-creativas de Barber aportaría valiosos conocimientos a la fisicoacústica musical.

La irreproductibilidad electrónica de los conciertos de ciudades

La riqueza espacial de la música plurifocal no puede ser captada en toda su dimensión por ninguna grabadora. Las grabaciones existentes son meros documentos que aportan pálidos testimonios que en ningún caso pueden pasar por las obras mismas. Este rasgo acentúa un punto paradójico propio de los conciertos de ciudades: a las descomunales dimensiones espaciales de la música de Barber le corresponde una desproporcionada fragilidad temporal. Son obras efímeras.[3] A diferencia de la gran mayoría de las músicas que hoy día nos invaden y rodean, la música plurifocal no admite la objetualización inmediata que supone una grabación. Para la degustación cabal de esta música la presencia *in situ* del receptor resulta indispensable. Del mismo modo que los inmensos envoltorios con los cuales el artista conceptual Christo hace casi desaparecer por periodos relativamente cortos edificios y puentes, las obras para ciudades de Barber dejan a su paso, más que objetos directos, un recuerdo vívido en los receptores.[4] Cuando el recuerdo individual de la obra se verbaliza y se comparte, inevitablemente sufre una dinámica retroalimentación que, incorporando los incesantes "a mí me dijeron que esto fue lo

[3] El título del *Vaniloquio campanero* (Cholula, 27 de noviembre de 1993) hace referencia directa al tema de la *vanitas vanitatum,* género pictórico del siglo XVII en el que predominan naturalezas muertas, elementos fúnebres y mensajes que reflexionan sobre lo efímero, la fugacidad de la vida y la fragilidad de la existencia. La práctica de este género en música es un tema que recientemente se comienza a investigar. Por lo menos Giacomo Carissimi (1605-1674), escribió un par de *vanitas vanitatum* (para mayor información del *vanitas* en la música del barroco véase Leopold, 1994).

[4] En el caso de Christo la objetualización (y comercialización) de su trabajo se realiza a través de la edición de los planos y diagramas de cada uno de sus proyectos.

que pasó", termina por modificar no sólo el recuerdo: la obra misma se transforma, tomando una dirección que el propio autor jamás pudo imaginar. La plurifocalidad, más que productora de obras objetuables, es una gran generadora de procesos-acontecimientos memorables. Como diría un entusiasmado Borges, la música para espacios urbanos de Llorenç Barber, paradójicamente, acumula más tiempo que espacio.

La resignificación-redignificación de los espacios urbanos

Los conciertos de ciudades suponen una trasgresión del espacio de consumo musical al tiempo que resignifican nuestros ámbitos urbanos. Al hacer de la ciudad objeto de especulación artística, la convierte no sólo en un escenario de goce estético sino en un espacio nuevo y mágico que, a su vez, renueva también a sus habitantes.

> Plantearse una música en que las fuentes sonoras estén esparcidas por el tejido histórico heredado de la ciudad es coger el toro por los cuernos, esto es, proponer una música cuyo obrar incorporador de lugares nos abra barrios donde habitar y residir en medio de casas y cosas. La impalpable presencia de la música debe volver a la ciudad, lugar donde hoy el hombre se plantea los problemas que se tienen que solucionar (Barber, 1996, cap. 3, 9).

La música plurifocal desarticula el ruidoso laberinto utilitario en que hemos convertido nuestras ciudades. En cada partitura Barber emprende la construcción de un espacio urbano nuevo y sorprendente, edificado a partir de parámetros que no descansan sobre hipercotidianizantes códigos visuales, sino en una metamundana vorágine de fenómenos acusmáticos.[5] Esto es: un espacio sónico donde el receptor no establece (no puede establecer) contacto visual con todos los focos sonoros que lo envuelven. Al fallar la vista, la memoria —debitaria de ésta— también se trastoca.

[5] Recordemos que Barber titula *Taller de música mundana* a su primer intento serio de dialogar con el entorno.

Después de todo, Michel Foucault ya nos advertía lo determinante que resulta la mirada en la definición de los espacios vitales sobre los que construimos la realidad.

Por otro lado, la resignificación-redignificación de los ambientes urbanos ocurre en la música plurifocal de Barber en cuanto ésta constituye uno de los últimos subterfugios contra la globalización que, desde la economía hasta los medios de comunicación, nos uniforma, nos vuelve entes anónimos producidos en serie.

> ¿Por qué un concierto de campanas hoy? En una era electrónica y mcluhaniana en la que el mundo se convierte en aldea global, las campanas son depositarias de aquello que individualiza a ciertas comunidades: identifican grupos, barrios y geografías. No hay dos campanarios que suenen igual, como no hay dos calles o plazas idénticas ni dos grupos humanos con el mismo pasaje ante sus ojos (Barber, 1991).

En esta hora en que "por primera vez los hombres viven en una suerte de intemperie espiritual" (Octavio Paz *dixit*), "inseminar *poiesis* a nuestro entorno paisajístico y urbano es una tarea ingente a la que como músicos debemos coadyuvar con ingenio y tesón" (Barber, 1992).

HACIA LA PRIMACÍA ESTHÉSICA O EL ASCENSO DEL RECEPTOR EN EL PROCESO MUSICAL

John Cage criticaba la anacrónica concepción que veía en el público un ente pasivo que asiste a un concierto "para que se le haga algo". El receptor, rezaría esta noción, "recibe lo que otros —músicos profesionales— hacen para él". La *estética de la recepción,* conjunto de teorías literarias desarrolladas por estudiosos como Wolfgan Iser y Han Jauss, entre otros, han revalorado el papel activo del receptor durante los procesos artísticos. Por su parte, en el ámbito musical, la teoría de la tripartición, del musicólogo francocanadiense Jean-Jacquez Nattiez, establece que en la música conviven tres posibles niveles desde cuya perspectiva

se puede estudiar el fenómeno musical. El primero es el nivel inmanente o de la obra musical *per se*, el segundo es el nivel poiético o el de la obra musical con respecto a su productor (el compositor); el tercero es el nivel esthésico o el de la obra musical con respecto al receptor.[6] Según esta noción, toda obra musical es también el resultado de una serie de estrategias receptivas que el escucha pone en juego durante el proceso de audición. Profundizando en este principio, podríamos afirmar que, desde la perspectiva esthésica, la escucha musical es una actividad cognitiva en la que, a grandes rasgos, el receptor a] individualiza un objeto sonoro al que más tarde identifica como un objeto musical; b] al adjudicar la cualidad de musical al objeto sonoro, despliega una serie de expectativas estéticas. Tales expectativas se establecen de acuerdo con la experiencia musical previa del receptor, así como con un reconocimiento fino que hace del objeto musical. Este reconocimiento le permite identificarlo como especie perteneciente a una clase determinada, es decir, un objeto musical que pertenece a un género, estilo o tipo musical específico; c] trabaja sobre el objeto musical: manipula el *continuum* sonoro y lo segmenta, discrimina unidades estructurales pertinentes, realiza una serie de selecciones sucesivas de tales unidades y las compara entre ellas, así como con las expectativas desplegadas. De este modo el receptor es capaz de articular una estructura musical determinada, gracias a un proceso mental en el que la memoria se convierte en herramienta fundamental e insustituible antídoto contra la inaprensible temporalidad del flujo musical.[7] El tipo y las cualida-

[6] Para la semiología musical tripartita de Nattiez existe un nivel *inmanente* que se refiere al estado de independencia virtual y puramente referencial del objeto musical. Este estado, que nunca ocurre en la realidad, es el que tradicionalmente se ha vinculado con el análisis musical. Es decir: la música es igual a la partitura. Por otro lado, no hay una obra musical que no sea el resultado de una serie de estrategias compositivas que el autor articula de acuerdo con un proyecto poético determinado que pone en marcha en varios niveles en diversos ámbitos. Esto propicia la edificación de una *poiesis* que genera una serie de procesos creativos generales (que dan cuenta de este proyecto poético), detectable a través del análisis sistemático de un *corpus* adecuado de obras del mismo autor (*poiesis* inductiva), así como en el examen de los escritos teóricos y verbalizaciones del mismo (*poiesis* explícita).

[7] Por estructura no nos referimos exclusivamente a las unidades formales. El modelo prevé el mismo trabajo (una vez más a grandes rasgos) en la individua-

des de la estructuración musical que realice el receptor se definirán en función de las expectativas estéticas que formule para cada objeto, así como de su habilidad decodificadora. Ambas aptitudes forman parte de la *competencia musical* general del individuo. Por otro lado, la estructuración esthésica, no tiene por qué coincidir exactamente con la estructuración poiética, la cual, como hemos dicho, depende del compositor.

La plurifocal es una música particularmente exigente para el receptor. Al incorporar una serie de elementos nuevos e insólitos (que hemos comenzado a arañar en estas páginas), anula la posibilidad de que el receptor aplique directamente su experiencia musical previa. Los conciertos de ciudades ponen en crisis los hábitos de escucha del receptor, echándolo a una especie de "orfandad pragmática" que le obliga a reconsiderar por completo sus estrategias de escucha, así como a reformular profundamente, como diría Françoise Delalande, su *conducta musical* global.

> De cualquier forma es ésta una propuesta artística que, apoderándose del espacio ciudadano (y recreándolo), invita al auditor a participar activamente en el proceso creativo como parte integrante del mismo. *Le obliga a tomar decisiones determinantes y sustantivas para la percepción de su obra*. El compositor renuncia *velis nolis* (pero de buen grado en este caso) a su privilegiada posición histórica: es sólo quien pone en marcha una ceremonia que cada cual realiza a su buen entender [cursivas nuestras] (Barber, 1996, cap. 3:7).

La música plurifocal de Barber obliga al receptor a un trabajo esthésico particularmente intenso, pues existe una serie de elementos que obligan al auditor a tomar más "decisiones determinantes y sustantivas" para la articulación de la estructura musical. Señalaremos algunos de esos puntos que el receptor debe desambiguar durante sus procesos receptivos en un concierto de ciudad.

ción y articulación de elementos de naturaleza interpretativa (dinámica, agógica, acentuación, articulación) sobre los cuales muchos melómanos demuestran una gran *competencia musical*.

La abolición del espacio de consumo musical habitual

La música plurifocal, al proponer a la ciudad como espacio de recepción musical, declara la supresión de la sala de conciertos como espacio exclusivo de consumo musical. Esto libera al oyente de las determinaciones de la sala de conciertos, así como de las convenciones del "concierto" como institución estético-social. La sala de conciertos, por ejemplo, determina socioeconómicamente el tipo de auditorio que la puede visitar; determina el tipo de música que se puede escuchar; determina los hábitos de escucha, así como una serie de códigos sociales. Finalmente, también determina una actitud global ante el objeto musical. Sin embargo, la abolición de todas las convenciones que se aglutinan en torno a la sala de conciertos deja sin referencia receptiva inmediata a un escucha que se descubre conminado a un esfuerzo doble: olvidar sus hábitos receptivos y construir, *ex novo,* una conducta musical alternativa.

La dimensión extrema del espacio acústico

Las excepcionales dimensiones del área de escucha plurifocal, así como la polifuncionalidad y los varios niveles de estructuración musical de las composiciones plurifocales de Barber, suponen un trabajo receptivo poco habitual. Como ya dijimos, cada foco puede funcionar como centro en sí mismo, en agrupación con un sector, o en estructuras más grandes en coordinación con la totalidad de los focos de la ciudad. Cuantos más focos se pretenda percibir, más alejada será la ubicación del receptor y menor el nivel de intensidad (el volumen) de la música. Lo que se gana por un lado, se pierde, compensando, por el otro. Contrario a lo que se pudiera pensar, en un concierto de ciudad el nivel medio de decibeles no rebasa el límite de una discreta erupción de tenues murmullos que se diluyen, brotan y esparcen por sobre toda la ciudad. En tanto esfuerzo de atención, la música plurifocal de Barber supone un trabajo de la misma naturaleza, pero de mayor envergadura, que el que se le presenta al receptor cuando presen-

cia un concierto de clavicordio solista en medio de una gran catedral.

La localización del receptor y selección de estrategia de audición

Efectivamente, la macroestructura espacial no es sino un diseño utópico que no se concreta sino en la percepción auditiva que del espacio tenga cada receptor. La ubicación de cada oyente dentro del espacio del concierto rediseña, una y otra vez, el esquema estructural original. Quien está a un extremo de la ciudad no escucha la misma estructuración sónico-espacial que quien se encuentra en el centro, así como el que se aposenta sobre un tejado no tiene la misma recepción que el que yace en el asfalto o el que decide irse al monte. Asimismo, la elección de cualquiera de las tres estrategias de escucha —audición estática, audición panorámica o audición peripatética— determina la estructura musical resultante. En la peripatética, por ejemplo, el diseño espacial, ya variado por la posición inicial del escucha, se verá entonces transformado, en continuo, según el individuo se desplace y cambie de posición.[8] La plurifocalidad se intensifica por los ecos y rebotes de los sonidos originales. Muchas veces resulta imposible definir si lo que escuchamos es el sonido de una campana o su rebotada réplica.[9] De este modo, la música plurifocal quiere "cortocircuitar la inercia colectiva" y proponer un "delicado nomadismo auditivo" que desconozca "nociones de centro y perímetro" (Barber, 1996, cap. 3:9). En los conciertos de ciudades el escucha, "más que pasivo receptor, devendrá intuitivo detective que desbroza indicios y evidencias, saca conclusiones, y actúa en consecuencia" (Barber, 1996, cap. 3:25).

[8] En el centro y norte de Europa es común encontrar veloces y silenciosos receptores peripatéticos en bicicleta.

[9] Un receptor atento y entrenado puede distinguir entre los sonidos delicadamente filtrados por las superficies en las cuales rebotaron de los sonidos "puros" que se perciben directamente del foco.

Los focos sonoros como continentes de específicas connotaciones culturales

Algunas músicas posmodernas, como las de Alfred Schnittke o Alois Zimermann, articulan su lenguaje a partir de citas directas de obras clásicas, así como de referencias directas a estilos musicales del pasado. Los *topoi* (fragmentos musicales citados o de referencia) desempeñan un papel metaestructural toda vez que, además de sus características morfológicas y su función estructural dentro del conjunto de la obra, ejercen una presión connotativa en el receptor, quien se ve conminado a evocar el contexto histórico-estilístico del cual provienen. Llorenç Barber emplea técnicas topológicas de composición sólo en los términos que revisamos en el capítulo 3. Sin embargo, podría no ser descabellado equiparar los *topoi* musicales de las poéticas poliestilísticas de Schnittke o Zimermann con el instrumental empleado en la música plurifocal. Efectivamente, carracas de madera y tambores de semana santa, bocinas de procesiones religiosas, fuegos artificiales y bandas que usualmente acompañan toda celebración civil y eclesiástica, individual o colectiva, así como las militares detonaciones de artillerías y cañones, silbatos y sirenas de buques, y en particular las campanas de las iglesias, son instrumentos que remiten indefectiblemente a situaciones y universos sonoros específicos, cargados de connotaciones mágicas, festivas, religiosas, mortuorias y un sinnúmero de etcéteras excepcionales e íntimos. El empleo de instrumental tan particularmente cargado de contenidos culturales específicos propicia una estrecha e íntima relación entre el receptor y su objeto musical. En el capítulo 3, por ejemplo, subrayamos que en los conciertos con campanarios de iglesia algunas de las configuraciones rítmicas son asociadas con característicos toques de campanas articuladores de correlaciones como las arriba mencionadas. Como nos dice el propio compositor:

> [...] todos llevamos, todavía hoy, un campanario en nuestra memoria: el campanario que en nuestra niñez acotaba el tiempo y espacio. Un campanario llenaba nuestra cotidianeidad de señales sonoras que guiaban el devenir intrascendente, pero también el más profundo *me-*

> *mento,* individual y colectivo [...] Los júbilos y festejos, pero también los momentos de mayor seriedad, o los miedos individuales y, sobre todo, colectivos, fueron siempre anunciados y/o celebrados mediante campanas. Esos enormes y abovedados vasos de bronce, colgados allá entre cielo y tierra nos comunicaban no sólo unos con otros, sino con algo/alguien, más o menos inefable, que guiaba fatalmente nuestro deambular (Barber, 1991).

De este modo, el instrumental de la música plurifocal nos descubre sorprendentes "mundos analógicos", que permean lo mismo en nuestra conciencia colectiva que en la más profunda y —una vez más— íntima fe religiosa. Tales connotaciones no dejan de intervenir en el trabajo receptivo: "cada quien puede disponer los recuerdos, asociaciones, afinidades, contrastes o analogías que le lluevan las campanas y sus andantes retumbos" (Barber, 1996, cap. 3:18). En forma similar a cuando se escucha una vieja canción que nos acompañó en un momento crucial de nuestra vida, las partituras de Barber le hablan de "tú" al receptor, despertándole recuerdos y nostalgias que de inmediato lo envuelven dejándolo a merced de una música *pathopoietica*. Más aún, el instrumental de los conciertos de ciudades, al estar ligado a situaciones y recuerdos mucho más añejos (tanto que se pierden en la memoria colectiva), potencia la capacidad profundizadora del receptor, despertándole connotaciones tan enraizadamente fuertes que no es capaz siquiera de dar cuenta de la naturaleza de las mismas. Esta inconsciencia quizás esté detrás del impulso que orilla a muchos escuchas a intentar verbalizar su experiencia.

En este punto podemos hablar de un trabajo esthésico que se expande. El receptor articula unidades de contenido que la mayor parte de las veces aparecen como nebulosas semánticas poco definidas e inconscientes. De este modo, el receptor genera un sentido musical a partir de las estructuras que él mismo elabora. Nótese bien que este modelo responsabiliza de la adjudicación de sentido musical para los conciertos de ciudades exclusivamente al receptor: "en la hora enorme de mis conciertos de campanas y espadañas se alberga toda la mitología del hombre" (Barber, 1996, cap. 3:3).

La música plurifocal propicia de este modo un reencuentro entre el público masivo y la música contemporánea, al tiempo que demuestra la riqueza del ámbito pragmático de su música.

HACIA UN EXPANDIDO CONCEPTO DE MÚSICA

Está claro que la música plurifocal descansa sobre inusuales y radicales fundamentos estéticos. Por su excentricidad militante, los conciertos de ciudades de Barber provocan, en públicos distintos, reacciones encontradas. Si para algunos significan un nuevo y fascinante universo de actividad musical, en otros despiertan un rechazo casi intolerante. La música *plurifocal* sacude severa y peligrosamente el *statu quo* músico-cultural del cual dependen todas nuestras rancias nociones, monolíticamente institucionalizadas por la tradición o bien por las vanguardias, sobre lo que debe considerarse como "musical". Hay a quienes "les parece excesiva mi determinación de seguir denominando música, composición, o concierto a algo que, para ellos, es deshilachado y caótico, o fortuito, oír campanas y no saber dónde" (Barber, 1996, cap. 3:24).[10]

La música plurifocal se encuentra en medio de un cruce de comportamientos complejos que en cierto momento, por grupos específicos, son excluidos del conjunto de fenómenos que habitualmente consideramos como "música". Desde la perspectiva de estos grupos (en los que curiosamente coinciden los tradicionalistas más acérrimos con los "representantes" más oficiales —y oficiosos— de la vanguardia), los conciertos de ciudades son escenarios donde se suscitan diversos comportamientos que pueden ser individualizados como conductas de naturaleza festiva, ritual, ceremonial, religiosa u otras que no son fundamentalmente musicales. Para examinar esta problemática deben descubrirse, uno a

[10] No es extraño que haya quien se sienta incomodado por la existencia misma de la propuesta *plurifocal*. La actividad musical es un complejo de relaciones que se desarrollan en el ámbito cultural, social, político y económico. Proponer la disolución de un *statu quo* es atentar contra los intereses "musicales" de personas e instituciones.

uno, aquellos elementos con los que Barber defiende un *expandido concepto de música.*

El compositor como ente social interactuante

La música plurifocal desmantela el decimonónico arquetipo que ve en el compositor a un genio incomprendido, atormentado (atormentable y atormentante), condenado a trabajar en solitario. Curiosamente, la vigencia de este mito rebasa los límites de la tradición, toda vez que los héroes de las vanguardias, así como la nueva pléyade de mártires posmodernos, lo reciclan y ponen al día con demasiada frecuencia. Si para Barber "los humanos somos oídos y el sonido [es], como Tomatis o Heidegger enseñan, horizonte dentro del cual el mundo deviene accesible al hombre" (Barber, 1996, cap. 3:9), entonces "los músicos somos (o debemos ser) agentes sociales responsables. Somos (o debemos ser) testigos auriculares de nuestro presente" (Barber, 1996, cap. 3:7). Igual que Cage, Barber cree en un arte capaz de transformar la sociedad, de transgredir el ámbito estético y hacer de la música un "paradigma de libertad".

> Soy ya de los que creen a pies juntillas que la música no nace ni acaba necesariamente en la cámara (y mucho menos en la recámara), sino que, por el contrario, y como nuestra sombra, nos puede acompañar (mundana ella) por paseos, conversaciones y siestas. Además la música, querámoslo o no (y aunque queramos que no), campa por doquier, va pegada al moverse de ventanas, montes, hojas, textos o meteoritos. Y músico es aquel que, emboscado, invoca el placer de hacer real la libertad conversando *in situ* con cuanto suena (Barber, s./f.9).

Ésta no es una postura aislada, pues en el desarrollo general del arte de la segunda mitad de siglo vemos actitudes similares: "entre los fenómenos más característicos de estos años —nos dice el crítico David Pérez— está la aparición del artista como activista cultural [...] Se desafía la noción de autor [...] la idea de inutilidad práctica de la obra y el mismo carácter estético del arte" (Pé-

rez, 1996:26). La anulación de un concepto tradicional de autor viene de la mano de una colectivización de los procesos artísticos. En este sentido, es de sumo interés atender a lo que a principios de los años ochenta escribía Lewis Rowell sobre el posible futuro de la música:

> En general ha habido acuerdo acerca del presente conjunto de bellas artes, pero parece improbable que se hayan considerado todas las posibilidades. ¿Pueden surgir otras nuevas artes? Si, como se ha pensado (y a menudo deplorado), la civilización occidental está avanzando hacia un estado en el cual las *decisiones colectivas* podrán por fin reemplazar a la mayor parte de las hasta ahora tomadas por individuos, ¿habrá un conjunto de "artes de la sociedad"? Creo que existen hoy prototipos de artes societarias ...

Para Rowell el concepto de música cederá su lugar a otro de evidente carácter colectivo. El estudioso lo llama provisionalmente "festival" y lo define como "muchas 'piezas' semejantes" de autores diversos que se articulan en una misma obra global.

> [Obras de este tipo] ya han sido planeadas e interpretadas, aunque la aceptación general exigirá mayor consenso en los nuevos valores musicales. Probablemente este modelo hará hincapié en líneas conductoras más flexibles, la *participación aficionada,* la *improvisación* y *nuevas actitudes* con respecto al *tiempo,* el *espacio* y los *instrumentos.* Sólo se ha practicado la composición colectiva formal, por lo menos hasta donde yo sé, en la República Popular China, en el *Yellow River Concerto,* que, según se informó, fue escrito por una comisión [cursivas nuestras] (Rowell, 1987:33-34).[11]

La expansión colectivizadora de Barber, no se limita al hecho de que sus composiciones estén destinadas a los espacios públicos. La música plurifocal inicia su proceso colectivizante desde el

[11] El *Therer am Gleis* (Winterthur, Suiza) ha comisionado para 1998 una obra colectiva a cinco compositores de Japón, Azerbaidján, Alemania, Suiza y Uruguay. La pieza "globalizadora" tendrá como base común los cánones de Arnold Schönberg a los que los compositores deberán hacer instrumentaciones y comentarios musicales (comunicación personal de la compositora uruguaya Graciela Paraskevaídis).

momento en que la pulsión creadora de los muchos colaboradores de Barber (todos ellos esparcidos a lo largo del mundo, cada uno de ellos atrás de cada proyecto), interviene activamente en la gestación heurística de todos y cada uno de los conciertos de ciudad. Asimismo, el peculiar y determinante trabajo esthésico que se requiere del receptor (véase la p. 102), es otro paso firme en pos de esta colectivización.

La música como noción amplia, incluyente, tolerante y democrática.

Pero si lo que está a discusión es si podemos considerar o no a los conciertos de ciudades de Llorenç Barber como "música", si podemos ubicar legítimamente el corpus de la música plurifocal dentro del conjunto de fenómenos "musicales", entonces debemos llegar a un acuerdo sobre un concepto operativo de "música". Este concepto deberá cobijar por igual las grandes obras maestras de la música occidental, las novísimas manifestaciones de nuestros días, así como el cada vez más familiar panorama acústico que nos ofrecen las músicas de las culturas extraoccidentales.

Podemos tomar como punto de partida la definición de música que nos ofrece el semiólogo canadiense Jean Molino: "la música es un *hecho social total* cuya definición varía de acuerdo con cada era y cultura". De este modo, "cualquier elemento que pertenezca al hecho musical total puede individualizarse, o ser tomado como una estrategia variable de producción musical". Desde esta perspectiva, lo musical vendría definido por "*todos los fenómenos asociados con el hecho musical*" [cursivas nuestras]. Dentro de la gama de fenómenos musicales se incluirían "desde el lenguaje corporal de un director de orquesta hasta el espacio físico de la sala de conciertos". En este sentido, desde una perspectiva relativista-antropológica, bastaría que un grupo social reconociese cierto fenómeno como musical, para que éste tuviese que ser asumido como tal. Como afirma el musicólogo Jean-Jacquez Nattiez, se podría establecer que a pesar de que "el sonido es la condición mínima del hecho musical", "no debemos restringir la música a la

mera dimensión acústica" (Nattiez, 1987:42-43). Es en este sentido que podremos articular un marco viable para asumir como "musical" los descomunales conciertos de ciudades de Llorenç Barber.

A pesar de la vertiginosa diversificación de estilos, géneros y músicas que se ha suscitado en los últimos años, aún existen quienes defienden dogmas que pretenden negar la existencia de inocultables realidades musicales:

> Lo importante para el arte de hoy es el resultado, *la obra, el objeto:* la vanguardia daba mayor importancia al proceso, el discurso era más importante que la obra [...] creo que el arte de vanguardia fue un movimiento frígido; sin embargo hoy recuperamos el placer y la belleza [cursivas nuestras] (Scodanibbio, 1993:74-75).

Para evitar este tipo de juicios totalizantes, es menester no olvidar que, como dice el crítico José María Parreño,

> Si el arte del siglo XX ha demostrado que cualquier objeto, gesto o situación puede ser transformado en obra, este mismo postulado debería obligarnos a reflexionar sobre la posibilidad de un arte que, *alejado de cualquier veleidad artística,* se está desarrollando fuera de los circuitos y ámbitos habituales [cursivas nuestras] (Parreño, 1996:28).

Es sólo en un marco incluyente, de tolerancia estética y de ampliación de criterios y disolución de dogmas, donde un *expandido concepto de música* puede tener éxito:

> El captar, integrar y hacer materia artística lo inmediato, lo instantáneo, el movimiento y la velocidad; el *collage*, el ensamblaje, el simultaneísmo, el *objet trouvé,* el habla hecha poesía fonética, la música acción o las sinesthésicas instalaciones, las intervenciones o los montajes intermedia, entre otros, no son más que las puntas de un iceberg de mayor calado. Centrándonos en el mundo de los sonidos, la aceptación de la disonancia, la incorporación del ruido y del *continuum* sónico con todos sus microtonos, o de nuevas fuentes sonoras como los sonidos concretos o electrónicos, la grabación de sonidos de la naturaleza, las manipulaciones de todo ello en estudio o en vivo

> (moviendo el tiempo real por el espacio del sonido a la vez que se produce y entra en interacción con el entorno), o el radical aceptar lo que está ahí sin más del paradigmático 4'33" de John Cage, todo ello, ha desarrollado un *expandido concepto de música,* integrador y omnicomprensivo, que, no obstante, coexiste junto a las formas tradicionales del arte sonoro ancladas en el ayer y al parecer aún fecundas, y junto a toda una hermafrodita serie de transiciones, fluidas o no, entre prácticas musicales con muy distinto horizonte [cursivas nuestras] (Barber, 1996, cap. 3:23).

Éste es el punto más álgido en torno a la discusión de la música plurifocal de Barber. Mientras ésta se desarrolla, retomemos de Alain Limoges un comentario que resuena tan fuerte como el sonido de una campana:

> De la estética del riesgo al *riesgo de la estética,* la obra de Llorenç Barber se ubica en un incierto punto que, intermedio, abandona el lugar de artista por aquel más exigente, y peligroso (puede que por ser sencillamente inclasificable), del *humanista heroico* (Limoges, 1996).

V. CRONOLOGÍA DE LOS CONCIERTOS DE CIUDADES

1988
Ontinyent, Valencia: *Vivos voco,* 6 de enero.
Valladolid: *Mortuos plango,* 4 de junio.
Salamanca: *Fulgura frango,* 9 de julio.
Valencia: *A solis ortu,* 9 de octubre.
Ávila: *Campanas y almenas,* 16 de octubre.

1989
Huesca: *Concierto oscense,* 25 de abril.
San Sebastián: *Daemones ango,* 31 de agosto.
Palma de Mallorca: *In altum,* 24 de octubre.

1990
Ávila: *Sonum spargens,* 19 de mayo.
Oñati: *In Paradisum,* 16 de junio.
Las Palmas de Gran Canaria: *Concierto de vegueta,* 24 de junio.
La Laguna: *Campanas de Aguere,* 10 de septiembre.
Sevilla: *Amare Mariam,* 20 de octubre.

1991
Vitoria: *Concierto Gasteiz,* 1 de enero.
Valladolid: *Dies mirabilis,* 6 de enero.
Logroño: *Música cordula,* 13 de enero.
Pamplona: *Arga,* 24 de marzo.
Murcia: *Noche de conjuros, laudate Dominum,* 29 de mayo.
Lugo: *Sacra Lucus,* 8 de junio.
Oaxaca: *Concierto de vísperas,* música para un eclipse solar, 9 de julio.
El Arreciado, Toledo: *De sol a sol* (primero de la serie), 21 de septiembre.

Madrid: *Magna Mater,* 18 de noviembre.
Puebla: *Voco vos,* 24 de noviembre.

1992

Ontinyent, Valencia: *Plaza Mayor,* 7 de marzo.
Orihuela: *Lux aeterna,* 7 de marzo.
Santo Domingo de la Calzada, Rioja: *Concierto calceatense,* 25 de julio.
Plasencia: *Salutario,* 3 de agosto.
Città di Castello, Italia: *Castrum felicitatis,* 27 de agosto.
Rímini, Italia: *Dal sole al sole, un concerto dal tramonto all'alba,* 30 de agosto.
Granada: *Gaudeamus igitur,* 9 de octubre.

1993

Logroño: *Música volante,* 12 de enero.
Aielo de Malferit, Valencia: *Pietas,* para una multitud de bandas, 6 de marzo.
Girona: *Nit de campanes,* 13 de marzo.
Maastricht: *Grandmeer concert,* 22 de abril.
Ávila: *Sonum spargens* (reestreno), 29 de mayo.
Pollenza, Italia: *Toccata con e senza fuga per le campane de Pollenza,* 24 de junio.
Innsbruck: *Campanae oenipontonae,* 14 de agosto.
El Arreciado, Toledo: *De sol a sol,* septiembre.
Cartagena: *Naumaquia a Isaac Peral,* concierto urbano y marino para sirenas, campanas, tambores, cañones y fuegos artificiales, 30 de octubre.
Cholula, México: *Vaniloquio campanero,* para la clausura de *The World Music Days,* 27 de noviembre.
Lübeck: *Concordia domi, foris pax,* 26 de diciembre.

1994

La Habana: *Música pionera,* concierto plurifocal de campanas, sirenas de buques, percusiones y cobres para una Habana utópica, 4 de abril.
Murcia: *Concierto de los sentidos,* para 22 bandas sinfónicas, campanas, inciensos, fuegos de artificio, sabores y olores, 4 de junio.
Bourg en Bresse: *Bel air,* para campanas, trompetas, percusiones varias y conjunto de bidones, 11 de junio.
El Arreciado, Toledo: *De sol a sol,* septiembre.
Poznan, Polonia: *Miedzy niebem a ziemia,* 1 de octubre.

Lisboa: *Olisipo concerto, os sons da sétima colina,* para la clausura de Lisboa 94, capital cultural de Europa, 17 de diciembre.

1995

Segovia: *Sonido solidario,* 6 de enero.

Valencia: *Cenotafio,* cena de cenizas para cuatro bandas dispuestas en forma de cruz en una plaza de toros, 9 de abril.

Barcelona: *Roraate, una pluja de campanes al Barri Gotic de Barcelona,* 21 de abril.

Coria: *Alagón,* 13 de mayo.

Cadenet: *Les pierres qui chantent,* 1 de julio.

Ossiach: *Friedensglocken (Dona nobis pacem 1994-1995),* Concierto de obertura de los *Carinticher Sommer,* 5 de julio.

El Arreciado, Toledo: *De sol a sol,* 1 de septiembre.

Alicante: *Alberomundo,* música plurifocal para 10 bandas móviles y un grupo de percusión fijo dispuestos en una plaza, 24 de septiembre.

Lorca: *Ignea Lurka, una música armata en allegro con fuoco,* para campanas, tambores, cornetas, fanfarrias, bocinas, sirenas, cañones, y fuegos artificiales, 28 de octubre.

Cholula, México: *Vaniloquio campanero* (reestreno), 19 de noviembre.

Funchal, Madeira, Portugal: *Concerto urbano para sinos, salvas e sirenes,* 23 de diciembre.

1996

Copenhague: *Memento voces,* concierto de apertura de Copenhague 96' capital cultural de Europa, 1 de enero.

Pamplona: *Axis mundi, liturgias de fuego para la ciudad de Pamplona,* 7 de enero.

París: *Música volante,* para el festival Solistes insolites del Espace Kiron, 21 de abril.

Segovia: *De bronces y de voces, concerto grosso* para una plaza con cinco coros, cuatro nidos de campanas y tres grupos de percusión, 4 de mayo.

Lisboa: *Omnem terram,* 1 de junio.

Londres: *The grand design: A city symphony for the London borough of Croydon,* para el *Colourscape Festival,* 6 de julio.

Heidelberg: *Klangraum Heidelberg,* 13 de julio.

Schwäbisch Gmund: *Cantus campanarum gamundiae,* 28 de julio.

Groningen: *Bells and boats,* concierto acuático para balsa y docenas de canoas con campanas a bordo, 9 de agosto.

Berlín: *Spargens sonum,* concierto *De sol a sol* en versión diurna, con instalación espacializada de campanas, para el *Sonambiente festival für Horen und sehen,* 18 de agosto.

Astorga: *Campanas Astorga inevitable,* 25 de agosto.

Jerez: *Pulsante fragor,* 11 de octubre.

Caravaca: *Hagios,* para grupos de tambores, nidos de campanas, bandas sinfónicas y largas trompas alpinas, 19 de octubre.

Cholula, México: *Vaniloquio campanero* (segunda reposición), 26 de octubre.

Ciudad Rodrigo: *Concierto de ánimas,* 1-2 de noviembre.

1997

Copenhague: *Memento voces,* concierto de clausura de Copenhague 96, capital cultural de Europa, 1 de enero.

Ciudad de México: *Noche de ecos,* un concierto para fin de milenio con campanas, siete grupos de fanfarrias en techos y balcones, cuatro bandas semiestáticas y cuatro grupos de percusión prehispánica con caracolas, 29 de abril.

Conciertos en proyecto

1997

Ljubljana: *Instabilis Clamor,* concierto inaugural del *European Cultural Month,* 15 de mayo.

Londres: *Greenwich Symphony,* obertura del *Colourscape Festival,* 11 de junio.

Varsovia: *Autumne festival,* octubre.

Río de Janeiro: *Concierto de campanas para la visita de S. S. el Papa,* octubre.

Cholula, México: *Vaniloquio campanero,* 18 de octubre.

Guatemala: *Concierto por la democracia,* para el primer aniversario de la firma de la paz, 29 de noviembre.

Lieja: *Nuit de cloches,* diciembre.

1998

Estocolmo: *Borealis summernight concert of bells,* dentro de las actividades de Estocolmo 98, capital cultural de Europa, 21 de junio.

Murcia: *Gran Vía para toda clase de móviles motorizados.*

Cacahuamilpa, México: *El canto de la tierra,* concierto para campanas, estalactitas, estalagmitas y millones de ecos de las grutas de Cacahuamilpa.

1999
Hellin, España: *Concierto para 1000 tambores,* Semana Santa.

2000
Londres: *Concierto para un milenio,* madrugada del 1 de enero.
Roma: *Concierto para un jubileo.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERA, Philippe,

1987, "Entretien avec Luigi Nono", *Programme Luigi Nono,* París, Festival d'automne à Paris, 1987.

BARBER, Llorenç,

1982, "Notas sobre la post-modernidad española" en Emilio Cáceres (comp.), *14 compositores españoles de hoy,* Oviedo, Universidad de Oviedo.

1985, *John Cage,* Madrid, Círculo de Bellas Artes.

1991, "El campanario como instrumento solista de nuestros sonoros paisajes urbanos", *Música Global* 3, Madrid.

1992a, *Concierto para campanarios y espadañas de la ciudad de Granada,* cuadernillo de comentarios al CD hyCD-6, Madrid, Hyades Arts.

1992b, "Sobre ciudades y campanas", *Ideal,* 11 de noviembre.

1993, "Cholula, un Vaniloquio campanero", *Programa de los World Music Days,* México.

1994, *Linguopharincampanology,* cuadernillo de comentarios al CD hyCD-19, Madrid, Hyades Arts.

1995, "Roraate", *Gramáticas del Agua 2.*

1996, *Escritos I,* Madrid, Gramáticas del agua.

s./f. a, *Campanas, música y libertad,* ms.

s./f. b, "Llorenç Barber", en Javier Maderuelo (comp.), *Antología de jóvenes compositores españoles. Una música para los ochenta.*

BAYER, Francis,

1981, *De Schönberg à Cage: Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine,* París, Klincksieck.

BOULEZ, Pierre,

1992, *Hacia una estética musical,* Caracas, Monte Ávila.

BRIZZI, Aldo,

1990, *Música contemporánea italiana,* apuntes del curso impartido en marzo de 1990 en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

1995, *Música de fin de milenio: Una aproximación fenomenológica,* apuntes del curso impartido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en mayo de 1995.

1996, *Fenomenología musical,* apuntes del curso impartido en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en octubre y noviembre de 1996.

ECO, Umberto,

1985, *Obra abierta,* Barcelona, Ariel.

1991, *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen.

ELÍAS, Pedro,

1992, "So(n/ñ)ar ciudades", en Barber (1992a).

ESTRADA, Julio,

1984, "Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980", *La música en México,* II. *Historia,* 5. Periodo Contemporáneo, México, UNAM.

1992, "Llorenç Barber: una renovación musical en España", en Barber, 1992a.

1995, *Chamber Music for Strings,* cuadernillo de comentarios al CD MO782056, París, Montaigne.

FOSTER, Hal,

1988, "Introducción al posmodernismo", en varios autores, *La posmodernidad,* México, Kairós.

GRABOCZ, Marta,

1993, *Les trois modes d'existence de la narrativité en musique,* rapport d'habilitation à diriger des recherches, Université de Paris I.

GRIFFITHS, Paul,

1983, *György Ligeti,* The contemporary composers Londres.

IGES, José,

1995, "Festival de Alicante, 11a. edición", *Nueva Música* 15-16: 36-38.

LEOPOLD, Silke,

1994, "Die Vanitas-Idee in der Musik des frühen 17. Jahrhundetrs", *Aspekte der Gegenreformation, Darmstadt, 1994,* Alemania, S. Fischer Verlag. (En prensa).

LIGETI, György,

1996, *György Ligeti: Pensamientos rapsódicos, desequilibrados, especialmente sobre mis propias composiciones,* Publicación de homenaje, Madrid, Embajada de la República Federal de Alemania.

LIMOGES, Alain,

1996, "De irregularis musica", prólogo a *La ciudad y sus ecos* (Barber, 1996) y texto de presentación del catálogo del *Klangkunst 1996,* Munich-Nueva York, Prestel, 38.

LÓPEZ CANO, Rubén,

1995, *Para salir de la jaula de la melancolía,* intervención en la presentación del CD *Linguopharincampanology* de Llorenç Barber en el Instituto Francés de Madrid, 14 de marzo.

1996a, "Llorenç Barbers Glocken Konzerte: Stimmen der Städte", *Positionem, Beitrage Zur Neuen Musik* , 27:45-48.

1996b "Plurifocalidad y trasgresión", *Arte y espacio,* XIX Coloquio de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

1997, *Música y retórica en el barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII,* México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. (En prensa.)

En preparación, *Nuevos comportamientos sonoros: El caso español.*

LÓPEZ-CHAVARRÍ, Eduardo,

1992, *Compositores valencianos del siglo XX,* Valencia, Generalitat Valenciana.

MACONIE, Robert,

1976, *The works of Karlheinz Stockhausen,* Londres, Marion Boyars.

MADERUELO, Javier,

s. f., *Una música para los ochenta.*

MATOSSIAN, Nouritza,

1986, *Xenakis,* Londres, Kahn & Averill.

MEDINA, Ángel,

En prensa, voces "Actum" y "Barber Colomer, Llorenç" en el *Diccionario de la Música Española y Latinoamericana.*

MICHEL, Pierre,

1985, *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui,* París, Minerve.

NATTIEZ, Jean-Jacquez,

1989, "Reflections on the development of semiology in music", *Music Analysis,* 8/1-2:21-75.

1990, *Music and discourse, toward a semiology of music,* Princeton, Princeton University.

ORCALLI, Angelo,

1993, *Fenomenologia della musica sperimentale,* Potenza, Sonus Edizioni Musicali.

OSTERWOLD, Mathias,

1994, "Campanas españolas", en Barber.
OUELLETE, Fernand,
1989, *Edgar Varèse,* La Habana, Arte y Literatura.
PARREÑO, José María,
1996, "La madeja del arte", *Ajoblanco* 93: 27-28.
PÉREZ, David,
1996, "Adiós al arte del siglo XX", *Ajoblanco* 93: 24-26.
RATNER, Leonard,
1980, *Classic music: Expression, form, and style,* Nueva York, Schirmer.
ROWELL, Lewis,
1987, *Introducción a la filosofía de la música,* Barcelona, Gedisa.
RUVIRA, Josep,
1987, *Compositores contemporáneos valencianos,* Valencia, Institució Valenciana d'estudis i investigació.
SCHWARTZ, Elliot y Daniel Godfrey,
1993, *Music since 1945: issues materials and literature,* Nueva York, Macmillan.
SCODANIBBIO, Stefano,
1993, "Del renacimiento instrumental (X aniversario del Festival de Macerata)", *Pauta* 45.
SEMPERE, Pedro y Alberto Corazón,
1976, *La década prodigiosa: 60's y 70's,* Madrid, Felmar.
STEFANI, Gino,
1976, *Intrduozione alla Semiotica della musica,* Palermo, Sellerio.
1987, *Il Segno della musica. Saggi di semiotica musicale,* Palermo, Sellerio.
STOCKHAUSEN, Karlheinz,
1992, "Algún día el mundo comprenderá mi música", entrevista concedida al diario *El País,* 16 de septiembre: 23, Madrid.
1996, "Ascolto interiore", entrevista concedida a *Musica,* suplemento del diario *La Repubblica,* 4 de diciembre: 28-29, Roma.
TARASTI, Eero,
1994, *A theory of musical semiotics,* Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
TOKUMARU, Yoshihiko,
1996,"Semantic and syntactic signs in syamisen music of Japan", ponencia presentada en el 5º Congresso Internacionale sulla Significazione Musicale, Universidad de Bolonia, 14-16 de noviembre.
WARNABY, John,
1995, "Julio Estrada: Works for strings", en Estrada.
WÖRNER, Karl,

APÉNDICES

ESCRITOS DE LLORENÇ BARBER

Libros

1982, Traducción al español del *Tratado de orquestación* de Walter Piston, Madrid, Real Musical.
1985, *John Cage,* Colección músicos de nuestro siglo núm. 1, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
1986, *Mauricio Kagel,* Colección músicos de nuestro siglo núm. 7, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
1989, *Erik Satie,* Colección músicos de nuestro siglo núm. 11, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
1996, *Escritos I,* Madrid, Gramáticas del agua.

Artículos en revistas y diarios

1976, "John Cage, una identificación arte-vida", *Kurpil,* 10.
1978, "El festival de música-contexto de Londres", *El País,* Madrid, 10 de septiembre.
———, "La música española durante la guerra del 36", *Ritmo,* 483.
———, "Música y autarquía", *Ritmo,* 482.
———, "Zaj, una historia por hacer", *Zoom,* 10.
"Música, autogestión y poder", *Ritmo,* 490.
"ENSEMS-79", *Cimal,* septiembre-octubre.*
1980, "La *biomúsica*", *Ritmo,* 500.
———, "40 años de creación musical en España", *Tiempo de Historia,* 62.
"Ramón Barce, un compositor tangencial", *Ritmo,* 502.

1982, "La burguesía española y su proyecto de música nacional", *Historia general de España y América,* t. XVI, Madrid, Rialp.

———, "Notas sobre la post-modernidad española", *14 compositores españoles de hoy,* Oviedo, Universidad de Oviedo.

1983, "De Vinaroz a New York, viaje de ida y vuelta (entrevista con Carles Santos)", *Boletín de la fonoteca* [de la Universidad Complutense], 6.

———, "Luna y posmodernidad", *La luna de Madrid,* 2.

1984, "24 epítomes de encrucijada", *Mundial Música.*

1985, "Diez años de arrebato, o del gris marengo al arcoiris", *Las nuevas letras,* 3-4.

1986, "Una música pneumática: la linguofarincampanología", *Scherzo,* 7.

"Juan Hidalgo", *Ritmo,* 566.

1988, "De la linguofarincampanología y la ciudad como objeto sonoro", *Primer encuentro de composición musical,* Valencia, IVAECM.

———, "Partir de cero", *El pasado en la música de nuestro tiempo,* II Semana de Música Española, Madrid, Festival de otoño (Comunidad de Madrid).

1989, "Insólito Satie", Introducción al libro *Escritos de Erik Satie.**

"Spanish Bells", *Ear,* vol. 14, núm. 2.

1990, "Campanas, música y libertad", *Diario 16,* Sevilla, 16 de octubre.

"El problema del *ubi,* o el regionalismo por elección", *Scherzo,* 41.

1991, "El campanario como instrumento solista de nuestros sonoros paisajes urbanos", *Música global,* 3.

———, "Minimalismes, o on mès ès menys", *Catalunya música,* 79.

———, Música, milenarismo y posmodernidad", ms.

———, "Notas sobre *Arga,* fugaz monumento sonoro para la ciudad de Pamplona", *Zehar,* 10.

1992, "Cage y la posmodernidad española", *Zehar,* 14.

———, "Carta de naturaleza. Una música pública, o sea notas para la composición del *Concierto con la flota pesquera,* subtitulado *Música marina para una noche de verano...* escrito no publicado para un concierto muy frustado", ms.

———, "Concert de bandes (entrevista)", *Crónica,* 104.

———, *Concierto para campanarios y espadañas de la ciudad de Granada,* cuadernillo de comentarios al CD hyCD-6, Madrid, Hyades Arts.

———, "Oír para ver: Robert Ashley", *Vidas perfectas* [filmoteca de Andalucía], Córdoba, *s. n.**

———, "*Plaza Mayor,* una música para multitud de bandas", *Crónica,* Ontinyent, mayo.

———, *Sacra Lucus* (concierto de campanas para la ciudad de Lugo), notas al cassette, Mallorca, Union Musics.
"Sobre ciudades y campanas", *Ideal*, Granada, 11 de noviembre.
1993, "Campana", *El mundo*, Madrid, suplemento navideño.*
———, "Los dioses muertos", *Revista de Occidente* (número especial titulado *La música de nuestros días*).*
———, "Mauricio Kagel: un compositor extraño", *Parcous avec l'orcheste*, París, L'Arche.
———, "Música, analogía y espacio (o sobre campanas y ciudades)", ms.
———, "Música y eternidad, sobre un concierto de campanas", *Bulletí del Museu d'art de Girona*, marzo.*
———, "La nueva música española en los 80", *Zehar*, 23.
———, "Los orientes de la música de hoy", *Creación*, 8.
———, "Respeto a las minorías: sobre limpiezas estéticas y otras perturbaciones musicales", *ABC de la música*.
———, "Sobre *Toccata con e senza fuga*, per le campane di Pollenza", ms.
1994, "Epístola moral de un músico valenciano en la diáspora", I Jornadas sobre cultura de la Comunidad Valenciana, Valencia, Generalitat Valenciana.
———, "Los noventa y las *otras* músicas españolas", *Cruce*, 1.
———, "*Protesto*, texto no publicado escrito para el estreno de *Protesto* en el Festival Internacional de Alicante 94' ", ms.
———, "Sobre *Flatus vocis trio*", *Escritura y multimedia (ARTeragin)*, diciembre.*
———, "Sobre la poesía sonora en la España de los noventa", Gijón, Caja de Asturias (Palacio de Revillagigedo).*
———, 1995 *Linguopharincampanology*, cuadernillo de comentarios al CD hyCD-19, Madrid, Hyades Arts.
———, "Madrid y su música experimental", *Guía el mejor Madrid*, Madrid, Ifema.
———, "María Escribano, una música ficcional", *Catálogos de compositores*, Madrid, SGAE.
———, "Nuevas músicas y danza en la España de hoy", *Variaciones*, Valencia, 3.
———, "L'Orquestra simfónica", *Biblioteca infantil*, Valencia, Conselleria de Cultura.
———, "Rara avis, rara vis", *Senderos para el 2000* (revista hablada e impresa del ciclo Paralelo Madrid), mayo.*
———, "Roraate", *Gramáticas del Agua*, 2.

———, "El sonido descoyuntado de Julio Estrada", cuadernillo de comentarios al CD *Julio Estrada Chamber Music for Strings,* CD-MO782056, París, Audivis, Montaigne.
———, *Tres Ciutats,* Mataró, Vèrtex.
1998, "Acercamientos varios al fenómeno Zaj desde el mundo musical", *Catálogo* de la exposición monográfica sobre Zaj, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.
———, "Escuelas de música: desarrollo creativo y nuevo modelo", *Per un model valenciá propi d'escoles de música,* Valencia.*
———, "Esto, lo otro y lo de más allá, o sea, música", *Cruce,* 3.
———, "El habla fértil, Bartolomé Ferrando es *Flautus vocis trio*", *Texturas,* 6.
———, "Music, city and celebration", *Logos-Blat,* Gante, abril.*
———, "Música, arte y comuni... ¿qué?", *Eufonía,* 5.
———, "Las otras músicas españolas", *Voices,* 11.
———, "Pintura, yuxtaposición y paronomasia", *Catálogo* de la exposición del pintor Rafael Mundi, Madrid, Galería Bat.
———, "Sísifo a la intemperie", *Variaciones,* 4.

Presentaciones de conciertos y notas para programas de mano

1988, "*Lingua Ludens:* notas sobre mi acercamiento al canto difónico", programa de mano del ciclo Musiques Contemporanies I, Barcelona, s. f.
1989, "*In altum,* concierto de campanarios para la ciudad de Palma", programa de mano del X Encontre de compositors, Palma de Mallorca, octubre.
———, "*In itinere* para carillón", programa de mano, Madrid, 2 de mayo.
1990, "*Concierto Vegueta,* concierto de campanas para la ciudad de Las Palmas, Gran Canaria", programa de mano, Las Palmas, junio.
———, "*In Paradisum,* concierto de campanas para la ciudad de Oñati", programa de mano, Oñati, 16 de junio.
1991, "Acerca de *Laudate Dominum,* noche de conjuros: concierto de campanas para la ciudad de Murcia", programa de mano, Murcia, 29 de mayo.
———, "*Coribanteada:* música para un eclipse solar", Programa de mano del I Festival Polifonía, Oaxaca, julio.

———, "Notas acerca del *Magna Mater,* concierto de campanas para la ciudad de Madrid", programa de mano del Festival de otoño de Madrid, Madrid, octubre.

———, "Notas sobre *Voco vos,* concierto de campanas para la ciudad de Puebla", programa de mano del II Festival Polifonía, Puebla, noviembre.

1992, "*Lux aeterna,* o sobre la música, su volatilidad, su peso y su espacio: concierto de campanas para la ciudad de Orihuela", programa de mano, Orihuela, marzo.

———, "Notas ante la composición de *Salutatio,* una obra para los campanarios y espadañas de la ciudad de Plasencia", programa de mano, Plasencia, junio.

———, "Música stregona, tutta la mia pelle si fece udito", programa del XXV Festival delle Nazioni, Citá di Castello, agosto.

———, "Castrum felicitatis, volátile utopia di note", programa del XXV Festival delle Nazioni, Citá di Castello, agosto.

———, "Sobre gárgolas y campanas", programa de mano del ballet *Gárgolas* de Vianants Danza, Valencia, noviembre.

1993, "*Nit de campanes,* concierto de campanas para la ciudad de Girona", programa de mano, Girona, marzo.

———, "Musik, Ahnlichkeit oder Raum (oder uber Glocken und Stadte)", programa del Festival Kunststrasse 93: Utopia Medienkunst, Innsbruck, agosto.*

———, "Notas ante la composición de Naumaquia a Isaac Peral, concierto urbano para la ciudad de Murcia", programa de mano, Murcia, octubre.

———, "Los espacios ilusorios de Ligeti", programa de mano para un concierto en la Fundación Juan March, Madrid, noviembre.

———, "Cholula, un Vaniloquio campanero", programa de mano de los World Music Days 93, México, noviembre.

———, "Sobre la modernidad y las modernidades", programa de mano de un concierto en el Auditorio de Madrid, Madrid.

1995, "*Alberomundo* (una multitudomúsica de Llorenç Barber); programa del XI Festival Internacional de Música Contemporánea, Alicante, septiembre.

———, "Una *música armata en allegro con fuoco* para la ciudad de Lorca", programa de mano, Lorca, septiembre.

1996, "El jardín oculto de los bronces y de las voces, concierto urbano para la ciudad de Segovia", programa de mano, Segovia, mayo.

Presentaciones a los conciertos de Paralelo Madrid, otras músicas.[1]

1992, "Hugh Davies y la electroacústica casera", octubre.
1993, "Música y ceremonia", enero.
"Paralelo y contumancia", febrero.
"La ciudad y sus músicos", marzo.
"De la alteridad, la alternativa y el alterne, o sobre la bondad de la relajación con lo extraño y la maldad de la negación del otro (forma ésta de expresión miedosa y autoritaria)", abril.
1994, "Mundo, ¿cosmos o azar?", marzo.
"Música como conversación y enigma", abril.
"Sobre música, omneatentividad y sinestesia", mayo.
"Homenaje a Conlon Nancarrow", junio.
"Lo místico: oriente y occidente", octubre.
"Música y realidad", noviembre.
"La voz y la máquina", diciembre.
1995, "El sonar y sus querencias", enero.
"La música (al pie de la letra) o la vida", febrero.
"Música como energía", marzo.
"Música por un tubo", abril.
"Música, minimalismo e inocencia", junio.
1996, "Música y bricolage: la furgoneta de mercurio", enero.
"Música por un tubo", febrero.
"Contra la atonía, sintonía", marzo.
"Música como charla y apunte", abril.
"Feldman, la música como música", junio.
"El arte del sonido", diciembre.
1997, "Música, elementaridad y participación", enero.
"Metal que resuena", febrero.

ESCRITOS SOBRE LLORENÇ BARBER

ABRIL, Óscar,
1995, "El sons trobats", en *Altres musiques natives,* Barcelona, Generalitat.

[1] Ciclo de conciertos que desde 1992 dirige Llorenç Barber.

ANÓNIMO,
1996a, "*Cantus campanarum Gamundie.* Stadtglockenkonzert", programa del *Europeische Kirchenmusik,* Schäbisch Gmünd.*
1996b, "Stadtglockenkonzert war absolutes Highlight", *Rems-Zeitung,* Zeitung, 23 de agosto.
BALANZA, Ángel,
1996, "De sol a sol con Llorenç Barber", *World Music,* 1.
BECKER, Cristoph,
1996, "Heildelbergs als Klangraum der Glocken", *Montag,* Rhein-Neckar-Zeitung, 15 de julio.
BERMEJO, Ángel,
1992, "Por quién tañen las campanas", *ELLE,* 74.
BLANC DE PORTUGAL, José,
1988, "Pianos y Campanas", *Diario de noticias,* Lisboa, 27 de mayo.
BOMMELI, Stefan,
1996, "Neue Klangerlebnisse und Gansehaut bei Glockenbesch wörung", *Arena, Neue zuger zeitung,* Zug, 25 de abril.
CHOPIN, Henri,
1995, *Poésie Sonore Internationale,* París, J. M. Place.
CORREA, Cari,
1985, "Los sonidos de Babel", *El País Semanal,* Madrid, 15 de diciembre.
DIEZ, Gloria,
1995, "Llorenç Barber, bronce que suena", *El Guía,* 4.
ELÍAS, Pedro,
1992, "So(n/ñ)ar ciudades", en *Concierto para campanarios y espadañas de la ciudad de Granada,* cuadernillo de comentarios al CD hyCD-6, Madrid, Hyades Arts.
1993, "Cuatro compositores del tiempo", *Música global,* 11.
ESTRADA, Julio,
1992, "Llorenç Barber: una renovación musical en España", en *Concierto para campanarios y espadañas de la ciudad de Granada,* cuadernillo de comentarios al CD hyCD-6; Madrid: Hyades Arts.
FRANCO, Enrique,
1982, "Llorenç Barber presenta su *Música mundana*", *El País,* Madrid, 5 de mayo.
GARCÍA DEL BUSTO, J. L.,
1978, "El grupo Actum: cuatro años de actividad musical viva e innovadora", *Revista Punto y Coma,* 5.
HELGUERA, Luis Ignacio,

1994, *"Días mundiales de la música:* sonidos e imágenes", *Vuelta,* 207.
HOHREIN, Roberto,
1996a, "Klingende Erinnerung eirner Stadt", *Badisch Neueste Nachrichten,* Karlsruhe, 18 de julio.
1996b, "Musik ist für mich Kommunion", *Deutsche Tagespost,* Würzburg, 3 de septiembre.
1997, "Klingende Städte", *Esoteria,* enero.*
LIMOGES, Alain,
1995, "Música y melancolía", intervención en la presentación del CD *Linguopharincampanology* de Llorenç Barber en el Instituto Francés de Madrid, 14 de marzo.
1996, "De irregularis musica", prólogo a *La ciudad y sus ecos* (Barber, 1996) y texto de la presentación del catálogo del *Klangkusnt 1996,* Munich-Nueva York, Prestel, 38.
LÓPEZ CANO, Rubén,
1995, "Para salir de la jaula de la melancolía", intervención en la presentación del CD *Linguopharincampanology* de Llorenç Barber en el Instituto Francés de Madrid, 14 de marzo.
1996a, "Llorenç Barbers Glocken Konzerte: Stimmen der Städle", *Positionem,* 27.
1996b, "Plurifocalidad y trasgresión", *Arte y espacio,* XIX Coloquio de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
1997, "Ésta es la Noche de ecos", notas para *Noche de ecos,* concierto para un fin de milenio con campanas, metales, bandas, percusión prehispánica y murmullos acusmáticos en el Zócalo de la ciudad de México, Concierto de Clausura del XIII Festival del Centro Histórico, 29 de abril de 1997, ms.
LÓPEZ CHAVARRÍ, EDUARDO,
1992, *Compositores valencianos del siglo XX,* Valencia, Generalitat Valenciana.
MADERUELO, Javier,
1981a, *Una música para los ochenta,* colección Metaphora, núm. 2, Madrid, Garsi.
1981b, *Música gráfica,* colección Metaphora, núm. 1.
MARCO, Tomás,
1983 *Historia de la música española,* vol. 6, Madrid, Alianza Editorial.
MEDINA, Ángel,
1983, "Los compositores posmodernos de la década de los 80", *La Nueva España,* Oviedo, 9 de enero.

1989, "Llorenç Barber, convocador y mensajero de la alegría", programa de mano del *Día de Europa,* Oviedo, 6 de mayo.

En prensa, voces "Actum" y "Barber Colomer, Llorenç" en el *Diccionario de la música española y latinoamericana.*

MONTEJO, Adolfo A.,

1991, "Llorenç Barber, retrato", *Magazine el Mundo*, 23-24.

MURGA, A.,

1993, "Guía de nuevas músicas españolas", *Música global,* 11.

NAUCK, Gisela,

1996, "*Paper Opera*-Spanischer Minimalismus aus dem Geist von Fluxus", *Positionen,* 28.

OSTERWOLD, Mathias,

1994, "Spanische Gloken-Llorenç Barber in Berlin", *Tranvia,* 4. Traducción al español, "Campanas españolas" en *Linguopharincampanology*, cuadernillo de comentarios al CD hyCD-19, Madrid, Hyades Arts.

ROTH, Matthias,

1996, "Heiliger Bimbam", *Feuillenton,* Rhein-Neckar-Zeitung, 15 de julio.

RUVIRA, Josep,

1987, *Compositores contemporáneos valencianos,* Valencia, Institució Valenciana d estudis i investigació.

SIEMENS, Lothar,

1995, "Alberomundo", *Información Alicante,* 25.

STEIJNS, Frank,

1993, "Ruimte en klank, of over steden en klokken. Een portret van de Spaanse *klokklencomponist* Llorenç Barber", *Klok en Klepel,* 51.

STUCKE, Angelika,

1993, "Sonidos de la infancia", *Vogue,* junio.*

THYGESEN, Af Peter,

1996, "Bimlende musikfest over Kulturbyen", *Politiken,* Copenhague, 2 de enero.

VALLEJO, Javier,

1993, "Los sonidos de la ciudad", *Babelia,* 101, suplemento cultural del diario *El País,* Madrid, 30 de octubre.

VELA DEL CAMPO,

1995, "Una voz entre las campanas", *El País,* Madrid, 9 de marzo.

Discografía

En grupo

1987, *Concierto para papel,* Taller de Música Mundana, Madrid, GASA, Grabaciones Accidentales, L. P.-GA117.

1988, "Flatus Vocis Trio, Valencia", *Antologia di Polipoesía,* Cento Italia, TREVI-TRE, L.P. EMPL. 0188.

1990, Flatus Vocis trio, *Grosso modo,* Valencia, Xiu Records, L. P.-Xiu.BN8.

1992, Flatus Vocis trio, "Maraña", *Informazione Fonetiche di Polipoesía,* Regio Emilia, Elytra Baobab 22, libro-cassette.

1994, Flatus vcis trio, "Los adioses", *Antologia,* Italia, Fontana, libro-cassette.

En solitario

1986, *Tintinabula,* Madrid, Linterna Música, CD904-10.

1989, *Lingua-Franca-Campanology,* Londres, Musica Novia Limited, CD.

1992, "Vivos Voco", *Broaden/in/gates,* Ars Sonora, Madrid, RTVE-Música, CD65009.

1994, *Linguopharincampanology,* Madrid, Hyades Arts, hyCD-19.

"Manjar, Homenaje a Nancarrow", *Nuevas músicas en España,* Madrid, SGAE, CD0014.

1996, "De sol a sol", *RAS: Revista de Arte Sonoro,* 1 (CD), Cuenca, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Cuenca.

"Sparegns Sonum", documento sonoro del catálogo del festival sonoro de Berlín Klangkunst 1996, Munich-Nueva York, Prestel-Verlag.

De conciertos de ciudades

1992, *Sacra Lucus, Concierto de campanas de Lugo,* Mallorca, Unio Musics, cassette.

Concierto para campanarios y espadañas de la ciudad de Granada, Madrid, Hyades Arts, hyCD-6.

1997, *Segovia Sonans, dos conciertos de ciudades para Segovia,* en prensa.

* Estas referencias cuentan con irregularidades en su presentación, derivadas de la inaccesibilidad de las fuentes bibliográficas.

1973, *Stockhausen,* Londres, Faber & Faber.
XENAKIS, IANNIS,
1994, *Kéleütha,* París, L'Arche.

Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber es el cuarto título de la colección Euterpe, de la Bibliotheca Litterarum Humaniorum. Fue editado por JGH Editores e impreso en el taller de Edilasher, el 16 del mes de octubre, día de la Pureza de María Santísima, de 1997. Este libro está compuesto en tipos New Century Schoolbook. Su tamaño es de 21 x 27 cm. El papel de los interiores es Kimberly Clásico Premier de 90 g para los interiores y cartulina Zucker Americana de 216 g para la cubierta.